



# LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO: ESTUDIO MUSEOLÓGICO

---

TOMO I

Tesis doctoral  
Dpto. de Hª del Arte  
**Ramón Yzquierdo Peiró**



**ISBN 978-84-608-4773-1**



# LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO: ESTUDIO MUSEOLÓGICO

TOMO I

Tesis doctoral  
Dpto. de Hª del Arte  
**Ramón Yzquierdo Peiró**  
Junio 2015

Vº Bº El Director



Prof. Dr. José Manuel García Iglesias  
Catedrático de Hª del Arte. USC



José Manuel García Iglesias, Catedrático de Historia del Arte, de la Universidad de Santiago, informa, en su condición de Director de la tesis doctoral presentada por D. Ramón Yzquierdo Peiró, que su trabajo, titulado “Las Colecciones de Arte de la Catedral de Santiago: Estudio Museológico”, se ha realizado ateniéndose a los criterios de valoración característicos de este tipo de labor investigadora en los que priman la originalidad, objetivos, rigor metodológico y calidad de las conclusiones resultantes.

Así, en virtud de lo realizado, considero que reúne los requisitos necesarios para su defensa pública. Y para que así conste, informo favorablemente y lo firmo en Santiago a 2 de Julio de 2015.



Fdo.: José Manuel García Iglesias



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	-11-
2. EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA.....	-19-
2.1 LA FUNCIÓN DEL ARTE RELIGIOSO: ESTÉTICA Y ESPIRITUALIDAD.....	-22-
2.2 PARTICULARIDADES DEL PATRIMONIO DE LA IGLESIA.....	-23-
2.3 LA IGLESIA ANTE EL PATRIMONIO CULTURAL .....	-25-
2.4 EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA EN LA LEGISLACIÓN .....	-31-
2.5 NUEVAS VÍAS DE COLABORACIÓN INSTITUCIONAL .....	-38-
2.6 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA.....	-40-
3. APROXIMACIÓN A LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO .....	-71-
3.1 LA COLECCIÓN VINCULADA A LA FÁBRICA Y AL CULTO EN LA CATEDRAL.....	-77-
3.2 LA HISTORIA DE LA CATEDRAL A TRAVÉS DE SUS COLECCIONES ARTÍSTICAS .....	-80-
3.3 TESORO Y CAPILLA DE LAS RELIQUIAS: LA ORFEBRERÍA EN HONOR DE SANTIAGO ....	-85-
3.4 LOS TAPICES DE LA CATEDRAL.....	-88-
3.5 LAS ARTES TEXTILES .....	-92-
3.6 LA COLECCIÓN DE PINTURA.....	-94-
3.7 LA COLECCIÓN NUMISMÁTICA .....	-96-
3.8 LOS FONDOS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICOS: EL ARCHIVO-BIBLIOTECA.....	-97-
4. EL APÓSTOL SANTIAGO EN LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO .....	-99-
4.1 ICONOGRAFÍAS DE SANTIAGO EN LA CATEDRAL.....	-102-
4.2 SANTIAGO EL MAYOR EN EL MUSEO CATEDRAL.....	-118-
5. CATÁLOGO .....	-137-
5.1 ARQUEOLOGÍA Y EPIGRAFÍA.....	-141-
5.2 ARQUITECTURA Y ESCULTURA.....	-183-
5.3 PINTURA .....	-351-
5.4 TAPICES.....	-447-
5.5 ORFEBRERÍA .....	-477-
5.6 ARTES TEXTILES.....	-615-
5.7 NUMISMÁTICA.....	-635-
6. EL MUSEO CATEDRAL Y LAS COLECCIONES.....	-655-
6.1 HISTORIA DEL MUSEO CATEDRAL.....	-657-
6.2 ESPACIOS PARA COLECCIONES .....	-667-
6.3 LA GESTIÓN CULTURAL EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO.....	-703-
6.4 PÚBLICO Y GESTIÓN DE VISITAS .....	-717-
6.5 CONSERVACIÓN.....	-729-
6.6 DIFUSIÓN: LAS EXPOSICIONES TEMPORALES.....	-773-
7. INVESTIGANDO LAS COLECCIONES: LOS TAPICES DE GOYA DE LA CATEDRAL.....	-859-
7.1 LOS CARTONES PARA TAPICES EN LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE GOYA.....	-863-
7.2 GOYA Y LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA .....	-869-
7.3 TAPICES PARA EL COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS EN EL PALACIO DE EL ESCORIAL.....	-873-
7.4 TAPICES PARA EL COMEDOR DE LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS EN EL PALACIO DE EL PARDO .....	-881-

7.5 TAPICES PARA EL DORMITORIO Y ANTECÁMARA DE LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS EN EL PARDO .....	-895-
7.6 GOYA, PINTOR DEL REY: NUEVOS TAPICES PARA EL PALACIO DE EL PARDO .....	-911-
7.7 GOYA, PINTOR DE CÁMARA: ÚLTIMOS CARTONES PARA TAPICES, EL DESPACHO DE CARLOS IV EN EL ESCORIAL .....	-925-
7.8 DON PEDRO DE ACUÑA Y MALVAR Y SU LEGADO A LA CATEDRAL .....	-929-
7.9 LOS TAPICES DE GOYA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO .....	-933-
7.10 LA SALA DE GOYA DEL MUSEO CATEDRAL .....	-959-
7.11 LA ÉPOCA DE GOYA EN LAS COLECCIONES ARTÍSTICAS DE LA CATEDRAL .....	-965-
7.12 ANEXO DOCUMENTAL .....	-977-
8. EL PATRIMONIO Y LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL EN LOS MEDIOS .....	-983-
8.1 PROYECTOS MUSEO .....	-987-
8.2 MECENAZGO – PROYECTOS .....	-1012-
8.3 ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN .....	-1027-
8.4 EXPOSICIONES TEMPORALES .....	-1055-
8.5 GESTIÓN .....	-1068-
8.6 OBRAS – PLAN DIRECTOR .....	-1083-
8.7 CONSERVACIÓN – RESTAURACIÓN .....	-1100-
8.8 PUBLICACIONES .....	-1107-
8.9 PÓRTICO DE LA GLORIA .....	-1113-
8.10 CÓDICE CALIXTINO .....	-1138-
8.11 OPINIÓN, INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN .....	-1149-
9. CONCLUSIONES: LOS PROGRAMAS .....	-1203-
9.1 INSTITUCIONAL .....	-1206-
9.2 COLECCIONES .....	-1211-
9.3 LOS ESPACIOS DEL MUSEO .....	-1238-
9.4 DIFUSIÓN .....	-1248-
10. BIBLIOGRAFÍA .....	-1259-
11. RESUMEN .....	-1327-

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo, aliento e interés de su Director, el Profesor José Manuel García Iglesias, quien, además de maestro en las aulas, me brindó una de mis primeras oportunidades profesionales. A través de ella pude familiarizarme con el mundo de las colecciones artísticas y con la importancia que la labor museológica y, en particular, el apartado expositivo, tienen para la conservación, estudio y puesta en valor de las mismas. Un campo apasionante al cual me he dedicado profesionalmente los últimos veinte años, buena parte de ellos ocupándome de las colecciones catedralicias a las cuales he dedicado este trabajo.

También debo dar las gracias a todos los miembros del Cabildo de la Catedral de Santiago a lo largo de su historia, que han ido enriqueciendo y conservando las colecciones catedralicias y, en los últimos años, han realizado importantes esfuerzos para la conservación, y difusión de esos fondos a través, sobre todo, del Museo Catedral. De forma especial a aquellos que han tenido responsabilidad sobre el patrimonio cultural del conjunto, bien a través de los distintos oficios capitulares, de la Comisión de Cultura y Arte o, más recientemente, de la Fundación Catedral de Santiago. Particularmente, debo citar a D. José María Díaz Fernández, tantos años canónigo archivero y Deán, por su apoyo, orientaciones y sugerencias en los comienzos de este trabajo, y por abrirme los fondos documentales y bibliográficos de la Catedral facilitándome al máximo la investigación sobre las piezas que integran las colecciones catedralicias.

A mi hermano Salva por su ayuda en la búsqueda de documentación en el Archivo General de Palacio en Madrid.

No hubiera podido realizar esta tesis sin el incondicional apoyo de mis padres, Ramón y M<sup>a</sup> Nieves, que desde niño me inculcaron el amor por el mundo del arte y la cultura y, en todos estos años no han dejado de darme ánimos para terminar lo empezado.

Y finalmente, a Tina y a Cayetana, por su paciencia, por las horas que les he robado todo este tiempo y por estar siempre ahí.







# 1. INTRODUCCIÓN





## 1. INTRODUCCIÓN

*“El Museo de la Catedral es uno de los grandes tesoros que posee Santiago (...) no solo se trata de historia eclesiástica, sino de la memoria de una ciudad, porque Santiago no se dotó de una Catedral, sino que fue la Basílica la que constituyó una ciudad alrededor de ella”.*  
El Correo Gallego, 21 de enero de 2011

Como apuntaba acertadamente el diario *El Correo Gallego* con ocasión de la presentación de las actividades conmemorativas del 800 aniversario de la consagración de la Catedral, esta ha sido la razón de ser de la ciudad de Santiago, que ha ido creciendo en torno a la Basílica, construida para acoger los restos de Santiago el Mayor y sus discípulos.

Precisamente, en el momento mismo del descubrimiento del Sepulcro apostólico, del que se van a cumplir pronto los 1200 años, se iniciaron las colecciones artísticas de la Catedral, vinculadas, por un lado, a las distintas fases constructivas y reformas del conjunto catedralicio, en el que están presentes todos los estilos artísticos y, por otro, a las ofrendas, legados y donaciones que diferentes personajes históricos han ido aportando en honor del Apóstol, con una destacada presencia de reyes, eclesiásticos y peregrinos de procedencia y épocas diversas.

A través de todos estos objetos: restos arqueológicos y arquitectónicos, esculturas, pinturas, orfebrería, reliquias, tapices, textiles, numismática, etc., y de la historia propia de cada uno de ellos, es posible ir reconstruyendo, detalle a detalle, cada uno de los momentos que han formado doce siglos de artistas, personas y tradiciones, y con ellos, la memoria de un territorio que, todavía hoy, se organiza en torno a la Catedral compostelana.

Con la particular significación que la Catedral tiene en Santiago y en Galicia en general, es un hecho común a muchos lugares cómo a partir de los tesoros de catedrales y monasterios se han ido conformando las colecciones artísticas que, junto con las de la monarquía y la nobleza, a partir del siglo XVIII, han dado lugar a los museos, en atención a su etimología, *templos del saber* durante dos siglos y, más recientemente, verdaderos *fenómenos sociales* mediante el auge del ocio y del turismo cultural y la democratización de la cultura.

La *museología* es definida, según Georges H. Rivière<sup>1</sup>, como “una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología”. A partir de ella, cuenta con una

<sup>1</sup> Rivière, G. H.: *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de Muséologie/Textes et témoignages*. París, 1989.

herramienta práctica, la *museografía*, “conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición”<sup>2</sup>

Consultado recientemente sobre los aspectos culturales de la Catedral compostelana, el Arzobispo de Santiago Mons. Julián Barrio, respondía del siguiente modo: “Concebimos el Patrimonio como vehículo de cultura y como generador de ingresos y empleo”<sup>3</sup>; mostrando una visión muy actual de los usos del Patrimonio cultural que va más allá de la simple conservación de los fondos artísticos para transmitirlos a las generaciones venideras. Esta utilidad social de los bienes culturales, en este caso de la Catedral de Santiago, necesita de una planificación y de un conocimiento previo en profundidad de las colecciones, los espacios y los recursos disponibles para desarrollar los programas necesarios para el cumplimiento de estos objetivos y ello ha de hacerse mediante un trabajo concienzudo de investigación museológica.

En el verano de 1995, recién terminados mis estudios para la Licenciatura en Geografía e Historia, en la especialidad de Historia del Arte, empecé a colaborar en el Museo de la Catedral compostelana, primero reforzando la plantilla de atención al público en los meses de mayor afluencia de visitantes, lo que me permitió adquirir un profundo conocimiento, desde dentro, del funcionamiento de la institución y sus necesidades básicas.

En aquellos tiempos, el Museo era en realidad una *colección visitable* abierta al público como fuente de ingresos para el mantenimiento de la Catedral, sin ninguna otra función museística. Pocos meses después, se avanzaba en dotar al Museo de una estructura elemental, comenzando con el inventario de sus fondos, la documentación de movimientos y préstamos de obras, la incorporación de personal técnico, etc. primeros pasos para una institución que, 20 años después, ha cambiado mucho y es una de las principales entidades culturales de Galicia.

Estos años de trabajo, me han permitido acceder a toda la documentación existente sobre el Museo, desde su fundación en el año 1928 hasta la actualidad, así como generar una parte importante de documentos de trabajo en los que se reflejan aquellas cuestiones relacionadas con las colecciones catedralicias en el último cuarto de siglo. Y, sobre todo, el trabajo directo sobre las piezas, un privilegio al alcance de muy pocos.

La presente tesis es un trabajo de tipo *curatorial*, de investigación museológica, sobre las colecciones de arte de la Catedral de Santiago, que lógicamente debe sustentarse, en una parte fundamental, en la investigación desde el punto de vista de la historia del arte, a la que se dedican los bloques principales de la tesis, pero que va

<sup>2</sup> Desvallées, A. y Mairesse, F.: *Conceptos clave de museología*. París, 2010.

<sup>3</sup> La Voz de Galicia, 5 de junio de 2014.

más allá al abordar las particularidades que presenta un patrimonio perteneciente a la Iglesia que, al tiempo, goza de una especial dimensión social en su entorno y a nivel internacional por el fenómeno de las peregrinaciones; y que tiene en cuenta aspectos técnicos relativos a la conservación, el estudio, la gestión o la difusión de estos fondos que constituyen la principal colección artística de Galicia y, también, la más visitada.

De este modo, la primera parte del trabajo se dedica a exponer las especiales características que tiene el patrimonio eclesiástico, de forma particular en España, tanto desde el punto de vista de la formación de las colecciones como en su función, la evolución de su uso a lo largo de la historia y los aspectos legislativos y reglamentarios, propios y civiles, que condicionan el presente y el futuro de estos bienes. Para ello, se ha realizado un estudio de la evolución histórica de todos estos aspectos y, muy especialmente, de lo referente a los museos de la Iglesia y de las aquellas experiencias de gestión más destacadas de España.

Los tres siguientes capítulos centran el trabajo de investigación sobre las colecciones catedralicias, primero a través de una historia de las mismas, introduciendo y presentando las piezas más destacadas de cada una de ellas. A continuación, centrándose en la imprescindible presencia del Apóstol Santiago el Mayor en los fondos catedralicios y, por último, aportando el catálogo de las principales obras que conforman cada una de las colecciones, organizando estas por tipología en los siguientes apartados: Arqueología y epigrafía, arquitectura y escultura, pintura, tapices, orfebrería, artes textiles y numismática.

El catálogo, formado por 225 fichas, principalmente de piezas pero, en algunos casos, también de conjuntos, constituye una fotografía panorámica de las colecciones catedralicias, permitiendo, con esta selección, una visión completa de las mismas a través de sus ejemplos más destacados. Cada una de las fichas contiene los datos técnicos de la obra o del conjunto, su fotografía -habiéndose realizado un catálogo fotográfico completo de todas las obras analizadas-, un extenso comentario catalográfico y una bibliografía integral de la misma, constituyéndose, como es el objeto de los catálogos museísticos, en fuente básica de consulta para el desarrollo de investigaciones posteriores sobre cada aspecto en particular.

Los dos bloques siguientes se centran en el Museo como organismo gestor de la mayor parte de las colecciones artísticas de la Catedral, estructurando el trabajo en los principales ámbitos a abarcar en toda investigación museológica: historia de la institución, la sede del Museo, la gestión, el público, la conservación y, muy especialmente, la investigación, en este caso a través del ejemplo concreto de una de las colecciones más importantes y, al tiempo, desconocidas, de la Catedral: los tapices y, dentro de la misma, de la serie realizada, para la decoración de los Reales Sitios,

en la Real Fábrica de Santa Bárbara de Madrid a partir de los cartones de uno de los artistas más universales de la historia del arte: Francisco de Goya.

El trabajo de los tapices de Goya de la Catedral compostelana constituye la investigación más completa realizada sobre este importantísimo apartado de las colecciones catedralicias y, para el mismo, se ha trabajado directamente sobre las propias obras, se ha acudido a la amplia bibliografía existente y a las fuentes documentales de la propia Catedral y del Archivo General de Palacio aportándose, al final del capítulo, un obligado anexo documental.

Los anteriores apartados permiten obtener un conocimiento profundo sobre el Museo Catedral y su papel en la gestión, conservación, difusión e investigación de las colecciones artísticas de la Catedral, fundamentándose en el trabajo individual realizado sobre las mismas, por mí, en estos últimos 20 años y contando, para ello, con acceso a toda la documentación que se ha generado en relación con estos temas, en la mayor parte de los casos inédita. Se aporta, así, por ejemplo, el listado completo del inventario actual del Museo -muy necesitado, como se verá, de revisión y actualización- o una relación de todos los movimientos de piezas realizados con motivo de las exposiciones temporales que se han llevado a cabo desde que se recoge esta documentación en el Museo -año 1985-.

Si estos capítulos ofrecen una visión personal y subjetiva de la situación del patrimonio catedralicio, ésta se ha querido contrastar a través del *ojo público*, del seguimiento que de las principales cuestiones relacionadas con este patrimonio, organizadas en diferentes apartados temáticos, han tenido los medios de comunicación escritos en los últimos 20 años. Para ello se ha realizado un completo trabajo de recopilación de noticias, concluyéndose por un lado el especial interés y repercusión que toda acción relacionada con el patrimonio de la Catedral suscita en el público local y por otro, la importancia de los medios como elemento de comunicación y transmisión entre la Catedral y la sociedad.

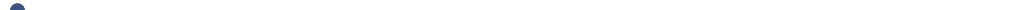
A modo de conclusiones, se ha considerado que, como todo trabajo museológico, estas debían centrarse en las propuestas de futuro, es decir, en los programas fundamentales a partir de los cuales se irían desarrollando los correspondientes proyectos en cada uno de los ámbitos del Museo, organismo que debe ser responsable de las cuestiones técnicas relativas a todo el patrimonio mueble de la Catedral, a excepción del documental y bibliográfico, que cuenta con el Archivo-Biblioteca.

En base a los programas expuestos, a algunos de los proyectos que se apuntan en cada uno de ellos y a otros por determinar, considero que se cumplirían, con el realista horizonte del centenario del Museo, en 2028-2030, las premisas de *conservar, acrecentar, estudiar y difundir* las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago, objetivo final de esta tesis doctoral.



**2.**

## EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA







## 2. EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA

La historia del arte cristiano ha sido fundamental en la historia del arte en occidente y clave en la creación artística y en la formación de los tesoros -vinculados a las reliquias y objetos sagrados- y colecciones, ambos origen de los actuales museos, desde la Edad Media hasta época contemporánea<sup>4</sup>.

Fe y expresión artística han seguido caminos conjuntos, evolucionando y aportando algunas de las principales obras de la historia del arte, teniendo momentos de mayor o menor sintonía.

Los artistas han facilitado diferentes versiones sobre misterios sacros y han ido creando imágenes con distintos propósitos culturales y estéticos<sup>5</sup>. En ocasiones, el arte ha sido objeto de discusión y debate, entre los que lo consideraban una distracción de la verdadera espiritualidad y los que lo interpretaban como una auténtica amenaza. A pesar de ello, las imágenes religiosas se encuentran por todas partes por el mero impacto que la Iglesia ha generado como institución a lo largo de la historia.

Más del 70 %<sup>6</sup> del patrimonio histórico español es propiedad de la Iglesia católica, en su mayor parte conservado en las 83 catedrales y más de 500 monasterios diseminados por todo el territorio nacional, lo que provoca una gran dispersión de este patrimonio.

A diferencia del mundo civil, se trata de bienes que no pertenecen a una misma institución *Iglesia católica*, sino que se encuentran asociados a instituciones diversas: catedrales, parroquias, comunidades religiosas, etc. Esto provoca dificultades en la gestión, pues cada institución interpreta las sugerencias de una manera, cuenta con medios e intereses diferentes y su valoración de la obra de arte es distinta<sup>7</sup>.

De las diversas definiciones para el patrimonio de la Iglesia, la de Sancho es un buen compendio: "Los bienes culturales que la Iglesia creó, recibió, conservó y que sigue, en parte, utilizando para el culto, la evangelización y la difusión de la cultura"<sup>8</sup>.

Los bienes culturales de la Iglesia constituyen, según el *Enchiridión de bienes culturales de la Iglesia*<sup>9</sup>, una realidad compleja y polivalente que comprende, a un mismo tiempo, a todos los objetos artísticos clasificados, en diversa medida, al servicio de la Iglesia y, en particular, al culto.

Elementos que integran el patrimonio de la Iglesia:

4 Hernández Hernández, F.: *El patrimonio cultural, la memoria recuperada*. Gijón, 2002, p. 20.

5 Plazaola Artola, J.: "Razón y sentido del arte cristiano", en *Cuadernos de Teología Deusto*, nº 18, Bilbao, 1998.

6 Reuben, S.: *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*. Madrid, 2002, p. 102.

7 Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008.

8 Sancho Campo, A.: "La razón de ser de un museo de la catedral y diocesano" En *Patrimonio Cultural*, nº 19 y 20, Madrid, 1994b, p. 47.

9 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Enchiridion dei Beni Culturali della Chiesa*. Bolonia, 2002.

- Lugares y edificios de culto: catedrales, monasterios, ermitas, santuarios, iglesias, etc.
- Archivos y bibliotecas
- Museos diocesanos y catedralicios y sus respectivos objetos y colecciones
- Menaje sagrado: cálices, copones, ornamentos, etc.
- Accesorios de culto: libros, coros, baptisterios, campanas, etc.

De este modo, el patrimonio de la Iglesia engloba los siguientes tipos de bienes<sup>10</sup>:

- **Patrimonio de interés artístico o histórico:** “los edificios, la pintura, la escultura, los objetos litúrgicos preciosos y artísticos, el vestuario, las piezas dentro de las llamadas *artes menores* y todo aquello que goce de un cierto valor histórico y artístico, aunque su antigüedad sea inferior a los 100 años; así como museos, yacimientos arqueológicos y los instrumentos musicales”.
- **Bienes documentales:** “la documentación conservada en los archivos diocesanos, catedralicios, parroquiales, monásticos, conventuales, o de cualquier congregación religiosa”.
- **Bienes bibliográficos:** “Códices, manuscritos, incunables y obras impresas, al menos de 100 años de antigüedad o, aún con menos antigüedad, ofrezcan, a juicio de los técnicos, un marcado interés para el estudio de la cultura”
- A mayores estaría el rico **patrimonio popular religioso:** monumentos locales (capillas conmemorativas, calvarios, cruces de término, humilladeros) pero también expresiones de la religiosidad popular, fiestas y celebraciones; ritos y oraciones; así como las devociones populares.
- En resumen: gran parte del imaginario colectivo europeo y americano, se encuentra jalonado de contenidos religiosos cristianos.

El propio Juan Pablo II definía, en 1995, los bienes culturales de la Iglesia como “los patrimonios artísticos de la pintura, escultura, arquitectura, el mosaico y la música, puestos al servicio de la misión de la Iglesia. Además, a estos hay que añadir los libros contenidos en las bibliotecas eclesíásticas y los documentos históricos contenidos en los archivos de comunidades eclesiales”<sup>11</sup>.

Para la Iglesia, la característica religiosa de *sacralidad* añade a estos bienes una específica y especial cualidad que se suma al hecho de ser un bien cultural. A la Iglesia le preocupa, principalmente, su carácter originario y es temerosa de que un

10 Fernández Catón, J. M.: *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado Español y la Santa Sede*. León, 1980, pp. 29-30.

11 Juan Pablo II: “Discurso a los participantes en la I Asamblea Plenaria de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia” En *L'Observatore Romano*, 20 de octubre de 1995.

tratamiento *cultural* les haga perder su primera categoría, sometiendo al bien sacro a un reduccionismo<sup>12</sup>: “Declarar un bien sacro bien de interés cultural no puede llevar consigo ignorar su condición sagrada”<sup>13</sup>. Así mismo, se señalan<sup>14</sup> “tres cosas que deben quedar claras al hablar del patrimonio cultural de la Iglesia:

- Que es un patrimonio religioso, para fines religiosos, con innegable interés cultural.
- Que este interés cultural no es el único interés de estos bienes.
- Que el interés cultural no es el interés preferente, sino el religioso”

Si bien la Iglesia prima sus intereses sobre los demás en la consideración del arte sacro<sup>15</sup>, es cierto que es complicado ver una obra de arte sacro de forma exenta: el objeto por el objeto, sus valores materiales, habilidad técnica, etc. Siempre hay que tener en cuenta, para su propia valoración y comprensión, su origen, función, utilidad, simbolismo, mensaje que debía transmitir, etc. pues son valores intrínsecos a la obra, que siempre deben acompañarle.

Podemos hablar, por tanto, de un doble concepto en la conservación del patrimonio de la Iglesia.

- La conservación material.
- La *conservación de la memoria*, que va asociada a ese objeto.

Para la Iglesia, prevalece el contenido espiritual sobre el propio objeto, mientras que para la sociedad es el objeto, con su *memoria*, el que debe ser conservado.

Los cambios sociales y el laicismo pueden hacer que el patrimonio religioso pierda, en cierto modo, su esencia; que una actitud desacralizadora elimine de la obra de arte sacro ciertos códigos y contenidos, perdiendo, con ello, su memoria. Como ha señalado Hernández Hernández<sup>16</sup> “el arte sacro ha dejado de ser familiar (...) el significado de algunas obras puede desaparecer porque su contenido se ha convertido en una realidad ininteligible”.

Es constatable el hecho de que las nuevas generaciones no tienen noticia ni reconocen los signos del lenguaje cristiano y desconocen los elementos y nociones fundamentales que permiten interpretar las expresiones artísticas del pasado de la Iglesia.

12 Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008, p. 47.

13 Iguacén Borau, D.: “El Patrimonio cultural de la Iglesia en España” En *XIX semana española de Derecho Canónico. El derecho patrimonial canónico en España*. Salamanca, 1985. Pp. 223-280.

14 Iguacén Borau, D.: “El Patrimonio cultural de la Iglesia en España” En *XIX semana española de Derecho Canónico. El derecho patrimonial canónico en España*. Salamanca, 1985. Pp. 223-280.

15 Cano de Gardoqui se manifestó en este sentido: “La Iglesia, que durante siglos ha valorado y protegido el arte, ha creado un legado histórico-artístico que constituye hoy un verdadero tesoro para la cultura, el arte y la historia. Con todo, es evidente que la misión de la Iglesia no es artística, sino pastoral, no buscaba el arte por el arte, sino que dispone el arte al servicio del culto divino y la evangelización”. Cano de Gardoqui García, J.: *De la conservación de los bienes culturales y del patrimonio histórico de la Iglesia*. Santiago, 1986.

16 Hernández Hernández, F.: *El Museo como espacio de comunicación*. Gijón, 1998, p. 32.

## 2.1 LA FUNCIÓN DEL ARTE RELIGIOSO: ESTÉTICA Y ESPIRITUALIDAD

El arte es una experiencia para el ser humano -subjetiva y diferente-, que puede ser de orden estético, emocional intelectual, religiosa o, incluso, una combinación de varias de ellas. El arte sirve a la humanidad como clave para interpretar el mundo y “para expandir la mente y los sentidos”<sup>17</sup>, como ha señalado Schneider.

Los diferentes aspectos en la experiencia estética pueden ser: belleza, conocimiento, placer, significado moral, político o religioso, entretenimiento, originalidad o habilidad técnica.

Los modos de conceptualizar el arte, su interpretación y el papel del artista han ido variando a lo largo de la historia. Así, solo a partir del renacimiento se empezará a considerar al artista como hacedor de una obra única, más allá de la mera pericia, destreza o habilidad.

Frente a la teoría contemporánea de *el arte por el arte*, el patrimonio cultural de la Iglesia siempre tiene presente la funcionalidad de la obra, especialmente al hablar de los espacios y las imágenes sagradas.

El arte de la Iglesia se crea, fundamentalmente, para cubrir necesidades de culto, por tanto, la concepción del arte por parte de la Iglesia está basada, esencialmente, en el sentido, en la primacía de unos contenidos a través de los que se transmiten sus principios formativos: “Para transmitir el mensaje que Cristo le ha confiado, la Iglesia tiene necesidad del arte”<sup>18</sup>

Las posibilidades catequéticas de la iconografía cristiana y la imagen son reconocidas por la Iglesia como un camino para la evangelización. El aprecio de la Iglesia por el arte, los argumentos que en él son susceptibles de ser expresados, la consideración del arte como expresión del hecho religioso, son una constante en los diversos documentos emanados de las instituciones eclesíásticas. Mediante el arte, la Iglesia ha querido expresar mejor las realidades espirituales y así lo hacía constar, entre otros, Juan Pablo II: “La fe, por naturaleza, tiende a expresarse en formas artísticas y en testimonios históricos que poseen una intrínseca fuerza evangelizadora y un valor cultural delante de los cuales la Iglesia está llamada a prestar la máxima atención”<sup>19</sup>

---

17 Schneider, L: *Explorar el arte*, Barcelona, 2004, p. 16.

18 Juan Pablo II: “Carta a los artistas”, 1999. En Martínez García, J. A. (Ed.): *Enchiridión del Patrimonio cultural de la Iglesia*, Madrid, 2009, pp. 173-197.

19 Juan Pablo II: “Motu Proprio *Inde a Pontificatus Nostri Initio*”, 1993. En Martínez García, J. A. (Ed.): *Enchiridión del Patrimonio cultural de la Iglesia*, Madrid, 2009, pp. 138-141.

### 2.2 PARTICULARIDADES DEL PATRIMONIO DE LA IGLESIA

El rico patrimonio cultural de la Iglesia se ha ido formando lentamente a través de aquellos elementos creados para cumplir una finalidad: espacial, cultural o litúrgica.

Este patrimonio presenta una peculiaridad que lo diferencia de otros, al ir más allá de la experiencia estética, pues estas obras no tuvieron, en su concepción, una intención estética. Por ejemplo, en el arte religioso las imágenes están diseñadas para transmitir un mensaje y facilitar la devoción; sirven, por tanto, de elementos de mediación<sup>20</sup> o, lo que la propia Iglesia, ha definido como “avenidas de acercamiento”<sup>21</sup>.

El *quid* de la cuestión es cuando ese objeto religioso adquiere una dimensión añadida: ser o convertirse en un objeto artístico. Para la Iglesia, las obras de arte no tienen un valor meramente cultural: “posee una finalidad muy superior, la de ser testimonio de una fe profesada por sus miembros”<sup>22</sup>. Esto va a condicionar absolutamente la actitud de la Iglesia ante su patrimonio cultural.

Otra de las particularidades del patrimonio cultural de la Iglesia es que la institución ha hecho un uso continuado del mismo, un uso que solo se ha visto alterado por reformas litúrgicas, cambios en las modas artísticas o acciones de expolio. Hoy en día, una parte de ese patrimonio continúa en uso, siempre que la liturgia y sus condiciones de conservación, lo permitan.

Los objetos realizados para la Iglesia por los artistas, además de poseer un valor temporal y de uso, para el momento y el fin para el que fueron realizados, se dotan de un valor añadido mediante su cualidad espiritual<sup>23</sup>.

Ballart establece las siguientes categorías de atribución de valor de los bienes del patrimonio universal<sup>24</sup>:

- **Valor de uso:** dimensión utilitaria del objeto artístico: qué es y para qué sirve.
- **Valor formal:** Dimensión estética y técnica: qué despiertan en los sentidos y mérito en la ejecución.
- **Valor simbólico:** Dimensión histórica: testimonio de ideas, hechos y situaciones del pasado.

Los bienes de la Iglesia participan, por regla general, de los tres valores, aunque en algunos casos -cambios litúrgicos, etc.- han perdido el valor de uso.

20 Iguacén Borau, D.: *La Iglesia y su patrimonio cultural*. Madrid, 1984, p. 101.

21 Conferencia Episcopal Estadounidense, Comisión Episcopal de Liturgia: “La ambientación y el arte en el culto católico”, 1978. En Pardo, A. (Dir.): *Documentación litúrgica postconciliar*. Barcelona, 1992. pp. 1336-1356.

22 Fernández Catón, J. M.: *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado Español y la Santa Sede*. León, 1980, p. 13.

23 Kubler Lo describe como “formas en el tiempo”, agrupando en ese término la materialidad del objeto y la idea que se transmite a través de él. Kubler, G.: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. Londres, 1962, p. 9.

24 Ballart, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*. Barcelona, 1997, pp. 65-66.

También hay que considerar, en este acercamiento a las particularidades del patrimonio de la Iglesia, las cada vez más frecuentes actitudes hostiles o prejuiciosas ante él, por motivaciones ideológicas o religiosas. Estas actitudes pueden llegar a poner en peligro los bienes del patrimonio de la Iglesia o, cuando menos, su contextualización y valoración.





### 2.3 LA IGLESIA ANTE EL PATRIMONIO CULTURAL

La Iglesia, a lo largo de la historia ha venido haciendo una importante defensa del arte y las imágenes, en relación con el culto y la transmisión de su mensaje. Por ello, ha sido un constante mecenas y una institución conservadora de su patrimonio<sup>25</sup>.

Desde el principio, la Iglesia católica se ha distinguido de buena parte de las principales religiones monoteístas por su utilización de las imágenes, como importante vía de transmisión de la fe y de sus principios fundamentales. Así se ha venido defendiendo y reglamentando<sup>26</sup>, a lo largo de los siglos, en concilios y documentos normativos, que se han ido adaptando a los tiempos y las necesidades, haciendo frente, por ejemplo, a la crisis iconoclasta (ss. VIII – IX) o a la reforma protestante.

Así mismo, la Iglesia ha jugado un papel clave para la conservación del patrimonio, creando los *tesoros*<sup>27</sup> -para albergar reliquias y ofrendas-, germen de los museos, como veremos más adelante; al tiempo que algunas de sus personalidades impulsaron la creación artística y el coleccionismo.

Además, desde el siglo XV y a lo largo de toda la historia, distintos papas han legislado en materia de conservación del patrimonio<sup>28</sup>, lo que ha permitido, entre otras cosas, la conservación de importantes piezas y monumentos de la antigua Roma<sup>29</sup>. En todo caso, hay que tener en cuenta que el concepto de conservación del patrimonio es contemporáneo y, hasta ese momento, no existía conciencia de la destrucción de la memoria como la entendemos ahora.

Igualmente, la Iglesia ha jugado un importante papel, a través de documentos y decretos normativos, para la documentación e inventario del patrimonio, aspectos que, con posterioridad, fueron imitados por el mundo civil. Así, en 1802, Pío VII dictó, para los Estados Pontificios, “los procedimientos que requería la conservación de los monumentos y las obras de arte, de manera que quedaba reconocido y adquiría expresión legislativa el concepto de bien cultural”<sup>30</sup>; y en 1820 se decretaba la obligatoriedad para todos los organismos eclesiásticos de los Estados Pontificios, de llevar cuenta detallada de un inventario de sus bienes culturales<sup>31</sup>.

En el campo de la gestión y la administración, la Iglesia también ha sido pionera, mediante la creación en Italia, en 1907, de los comisariados diocesanos para los documentos y los monumentos conservados por el clero; y, en 1924, de la primera

25 Hernández Hernández, F.: *El patrimonio cultural, la memoria recuperada*. Gijón, 2002, p. 20

26 Plazaola Artola, J.: *El arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos*. Madrid, 1965

27 León, A.: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, 1978, p. 20

28 Hernández Hernández, F.: *El patrimonio cultural, la memoria recuperada*. Gijón, 2002, p. 40

29 Álvarez Álvarez, J. L.: *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España*. Madrid, 2004, p. 799

30 Ballart, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso*. Barcelona, 1997, p. 54

31 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: Carta circular “Sulla necessità e urgenza dell’inventariazione e catalogazione dei beni culturali della Chiesa”. En: *Enchiridion dei Beni Culturali della Chiesa*. Bolonia, 2002, pp. 400-437.

Comisión Pontificia de Arte Sacro -que en principio estaba limitada al ámbito italiano- y de las subsiguientes comisiones diocesanas y regionales de arte sacro, estructuras que se extenderían al resto de diócesis del mundo y cuya organización también habría de ser seguida en las administraciones públicas de muchos países<sup>32</sup>.

Como se aludía anteriormente, una de las cuestiones que más han influido en la conservación o no del patrimonio de la Iglesia han sido los cambios litúrgicos que se han ido produciendo a lo largo de la historia. Incluso en fecha relativamente reciente, con motivo del Concilio Vaticano II (1962-1965), se actuó, en algunos casos, con precipitación y se perdieron altares, coros o retablos de importancia<sup>33</sup>.

No obstante, el Concilio Vaticano II también se ocupó de la gestión y administración del patrimonio de la Iglesia. Así, en la *Constitución sobre sagrada liturgia* (1963) se estableció, en artículo 46, que “además de la comisión de sagrada liturgia, se establecerán también, en cada diócesis, dentro de lo posible, comisiones de música y de arte sacro”. En primer lugar, es destacable la estrecha vinculación que se establece entre liturgia, música y arte sacro. Además, este hecho tiene importancia porque, con mínimas modificaciones, es la clasificación y organización que se mantienen actualmente en las diócesis y catedrales españolas, incluida la Catedral de Santiago, donde es responsabilidad de la Comisión de Cultura y Arte la gestión del patrimonio cultural de la Catedral -si bien desde los últimos meses del año 2012, esta función se ha delegado en la Fundación Catedral de Santiago a efectos operativos-.

Así mismo, en las constituciones sobre sagrada liturgia del Concilio Vaticano II, se dedicó un capítulo<sup>34</sup> a *El arte y los objetos sagrados*. En él se establece la doctrina de la Iglesia sobre el arte, sus recomendaciones, normativas y la función de las citadas comisiones diocesanas de arte sacro, estas, con un carácter técnico y eminentemente consultivo -aspecto en el que por primera vez, se hace alusión al posible asesoramiento externo por parte de técnicos y expertos-. También se incidía, por último, en la necesidad de dar formación en la materia a los clérigos responsables inmediatos de la conservación de buena parte del patrimonio eclesiástico.

La crisis económica mundial de los primeros 70 del siglo XX puso en peligro importantes ejemplos del patrimonio de la Iglesia, que párrocos y responsables vendían para soportar los gastos de sus comunidades o bien, por desconocimiento o falta de medios, se perdían para siempre.

Por ello, en 1971, la Santa Sede emitió un documento que se envió a todas las conferencias episcopales del mundo, con el ilustrativo título de *La conservación*

32 Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008.

33 González García, M. A.: “De la historia del arte al arte sin historia: incautaciones, guerra, desamortización”. En *Memoria Ecclesiae*, vol. XVII, 2000, pp. 489-510.

34 El capítulo VII, desarrollado en los artículos 122-129.



del patrimonio histórico – artístico de la Iglesia. A través de él, se pide a las diferentes conferencias episcopales, que “dicten normas destinadas a regular esta materia tan importante”.

Este documento es, también, interesante, porque además de valorar el patrimonio por su carácter testimonial y mensaje pastoral, se incide expresamente en su valor histórico o artístico.

Así mismo, se establecen las recomendaciones de llevar a cabo la redacción de exhaustivos inventarios de bienes muebles e inmuebles de cada una de las diócesis.

Finalmente, por vez primera se hace mención, en un documento oficial de la Santa Sede, -al tratar el tema de aquellas obras que han perdido su función por cambios litúrgicos- a que se ubiquen en un lugar adecuado para ellos “en un museo diocesano o inter diocesano, accesible a cuantos deseen visitarlos” Es el origen, desde el punto de vista de la legislación vaticana, de los Museos de la Iglesia como lugares de conservación y valorización del patrimonio de la Iglesia, más allá de los tesoros o colecciones visitables, más o menos estables, de muchos monumentos y catedrales. En algunos lugares, como en España, donde la presencia del patrimonio de la Iglesia tiene una importancia especial, y por otros motivos e instancias, los museos eclesiásticos ya venían siendo una realidad desde décadas antes.

Progresivamente, se va acrecentando la preocupación de la Iglesia por la conservación de su patrimonio y su legislación y reglamentación. Así, en la constitución apostólica *Pastor Bonus*<sup>35</sup>, de 1988, además de crearse y dar competencia a la Comisión Pontificia para la conservación del patrimonio artístico e histórico de la Iglesia, -que en 1993 sería rebautizada por Juan Pablo II con el más apropiado nombre de Comisión Pontificia para los Bienes Culturales<sup>36</sup>-, se remarca de forma textual que “aquellas (obras de arte) que no tengan ya un uso específico, se guardarán convenientemente para su exposición en los museos de la Iglesia”.

Dos son los principios fundamentales que deben regir las funciones de esta Comisión Pontificia: “conservar y promover”<sup>37</sup>. De este modo, la Iglesia no hacía sino seguir la estela de las administraciones públicas de los países de su entorno, que habían ido creando ministerios y departamentos específicos para a gestión cultural. Desde este momento, la reglamentación y preocupación por el patrimonio ha sido una constante en la Iglesia, centrándose, de forma muy especial, en la documentación –inventario-, la formación de los sacerdotes y religiosos en la materia y la creación de adecuados

35 Los artículos 99 a 104 de la *Constitución apostólica Pastor Bonus* son los que se ocupan de la nueva Comisión Pontificia.

36 Según F. Marchisano, la Comisión fue creada “para tratar los múltiples problemas que los bienes culturales de la Iglesia presentan”

37 Capizzi, C.: “La Chiesa per il suo patrimonio artistico e storico. A proposito di una nuova Commissione Pontificia”. En *La Civiltà Cattolica*. 141 II. 1990. Pp. 26-38.

museos y centros de exposición de ese patrimonio<sup>38</sup>.

En todo caso, -otra de las particularidades de la Iglesia con respecto a los bienes culturales- no hay una normativa general universal; se deja el tema abierto, con una serie de sugerencias y recomendaciones, al criterio de cada diócesis, con lo que la variedad en temas de patrimonio, conservación, formación y normativa, es enorme.

Así, las competencias de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales son:

- Tutela del patrimonio histórico – artístico de la Iglesia.
- Animación en el empeño del cuidado del patrimonio de la Iglesia en todas las naciones.
- Promoción de la conservación y la restauración.
- Custodia de los bienes culturales en museos, archivos y bibliotecas.
- Cuidado por la preparación de los responsables del patrimonio de la Iglesia.

El modo de comunicación de la Comisión con las conferencias episcopales y las diócesis católicas, es la redacción de cartas circulares centradas en algún aspecto relacionado con el patrimonio. En cada una de ellas se ofrecen las orientaciones y sugerencias para que se tengan en cuenta en cada lugar, dentro de una normativa y organización propias.

Los documentos normativos y orientativos más importantes redactados por la Comisión Pontificia para los bienes culturales han sido los siguientes:

- 1994: *Las bibliotecas eclesíásticas en la misión de la Iglesia*.
- 1997: *La función pastoral de los archivos eclesíásticos*.
- 1999: *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*
- 2001: *La función pastoral de los museos eclesíásticos*.

En el caso de España, en los años centrales de la década de los 50 del siglo XX se constituyó la llamada Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, de la que parten los primeros documentos normativos al respecto del patrimonio eclesíástico español. En 1960, junto con las Juntas Nacionales de Apostolado Litúrgico y de Música Sacra, se agruparon en la Comisión Episcopal de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro, dentro de la cual seguirían funcionando operativamente dichas Juntas.

En 1958, con motivo de la I Semana Nacional de Arte Sacro, que tiene lugar en León, se publican las *Normas directivas de arte sacro*. En ellas se definen y remarcan las particularidades de un arte “nacido con la comunidad cristiana, que tiene sus fines propios, de los cuales no se puede apartar nunca, y sus propios deberes, a los que nunca puede faltar”<sup>39</sup>.

38 Marchisano, F.: “Presentazione”. En Pontificia Commissione per I Beni Culturali della Chiesa: *Enchiridion dei Beni Culturali Della Chiesa*. Centro Editoriale Dehoniano. Bologna, 2002. Pp.7-14.

39 Junta Nacional Asesora de Arte Sacro: *Normas directivas de arte sacro*. León, 1958.

También se hace constar la preocupación por la conservación: “el clero debe procurar que las piezas de valor artístico sean tratadas con cuidado en la limpieza, siendo necesaria una inspección periódica, por personas técnicas, así como de las condiciones del edificio en relación con las humedades y demás elementos destructivos”. Y se deja constancia que “no se empiece restauración alguna en imágenes, pinturas o edificios sin el asesoramiento de las comisiones diocesanas de arte sacro y las comisiones diocesanas de monumentos”

En 1964, por lo tanto, una vez celebrado el Concilio Vaticano II, tiene lugar la II Semana Nacional de Arte Sacro, también en León. De sus actas<sup>40</sup> se extrae un artículo<sup>41</sup> fundamental para los museos de la Iglesia: “sobre los objetos que habrán de ser retirados de las Iglesias por haber perdido su función de servicio al culto, se ha visto la necesidad de crear museos diocesanos, y a tal objeto se acordó invitar a los Excmos. Sres. Obispos para que en aquellas diócesis donde aún no existen, se creen”. Con esta medida, se trataba de evitar la pérdida de una parte importante del patrimonio de la Iglesia Española por las reformas litúrgicas emanadas del citado Concilio Vaticano II.

En 1965, la citada Junta Nacional Asesora redactó un *Proyecto sobre la organización de la defensa del Tesoro artístico de la Iglesia española*<sup>42</sup>, del que se extraían cuatro líneas básicas de actuación:

- Organizar las comisiones diocesanas de arte sacro en España
- Organización de los museos diocesanos
- Inventario del Tesoro artístico de cada diócesis
- Formación de los responsables mediante la creación de un Diploma en Arte Sacro<sup>43</sup>.

En el mismo año de 1965, se publicaron las principales ideas del mencionado proyecto en forma de *Normas de orientación de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro*.

La Asamblea Plenaria del Episcopado Español, celebrada en 1980, estableció una serie de *Normas sobre el patrimonio artístico e histórico de la Iglesia*. En su punto 6º señalaba lo siguiente: “recoger los objetos artísticos que no tengan culto trasladándolos al Museo Diocesano o a Depósitos adecuados, propiedad de la Iglesia, para evitar cualquier clase de deterioro o robo”. Así mismo, en los siguientes artículos se detenía, una vez más, en el tema del inventario del patrimonio de la Iglesia española y de impedir la pérdida, venta o enajenación del mismo mediante la legislación y la normativa<sup>44</sup>.

40 Junta Nacional Asesora de Arte Sacro: Acuerdos de la segunda Semana nacional de arte sacro. León, 1964.

41 Artículo 3º.

42 Junta Nacional Asesora de Arte Sacro: *Proyecto sobre la organización de la defensa del tesoro artístico de la Iglesia española*. León, 1965, 1059-1061.

43 En el art. 8º del documento se hacía alusión expresa a que “a los diplomados en arte sacro se les encomendase la dirección de los museos diocesanos y habrían de ser los inmediatos colaboradores de las comisiones de arte”.

44 Asamblea Plenaria del Episcopado Español: “Normas sobre el patrimonio artístico e histórico de la Iglesia”. En *Patrimonio Cultural* nº 21-22, 1980, pp. 53-54.

En 1981, se creó, dentro de la Conferencia Episcopal Española -constituida tras el Concilio Vaticano II como un ente coordinador de la Iglesia española-, e independientemente de la de Liturgia, a la que estuvo asociada hasta entonces, la Comisión Episcopal del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España, que pasaba a encargarse de los asuntos relativos al patrimonio cultural de la Iglesia española, aunque de la gestión directa del mismo se encarga, en cada diócesis, su respectiva delegación diocesana de patrimonio cultural.

En 1983, la Comisión de Patrimonio de la CEE fundaba la revista *Patrimonio Cultural* que, desde entonces, aunque con una periodicidad variable e irregular, recoge toda la labor desarrollada por dicha comisión. Así mismo, en 1996, impulsó la publicación de *Ars Sacra*, con carácter trimestral y estructurada en bloques temáticos relacionados con el arte sacro.

También organiza, desde su creación, las *Jornadas Nacionales de Patrimonio de la Iglesia en España*, inicialmente con sede permanente en El Escorial y, de un tiempo a esta parte, itinerantes por las diferentes diócesis españolas. Estas jornadas, dirigidas a delegados de patrimonio, directores de museos, archivos y bibliotecas, etc., suelen tener contenidos monográficos y especializados y juegan un importante papel en el avance de las acciones patrimoniales de la Iglesia española.

En el año 2002, la comisión redactó el documento normativo *La delegación episcopal para el patrimonio cultural de la Iglesia. Principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*<sup>45</sup>. En él, señala que la misión principal de cada delegación es “velar por el conocimiento, conservación, restauración, puesta en valor, custodia, difusión y promoción de los bienes culturales de la Iglesia”. Pasados más de diez años desde su publicación, muchas delegaciones aún no han adoptado el nombre ni la estructura recomendados por la Comisión Episcopal.

Según el citado documento, el responsable de la delegación diocesana deberá ser una persona con “aprecio hacia el patrimonio cultural de la Iglesia” y “con conocimiento de la historia de la cultura, del arte, de la liturgia y, muy especialmente, del patrimonio diocesano”. Así mismo, se hace constar que deberá contar con “un equipo de colaboradores y asesores en diferentes tipos de materias”.

En 2004, la Comisión episcopal de Patrimonio publicó un documento de especial interés para los museos de la Iglesia y su actualización -en muchos casos en proceso en la actualidad gracias a este documento y a la labor asesora de la citada comisión- titulado *Los museos de la Iglesia. Principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*.

---

<sup>45</sup> Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia: *La delegación episcopal para el patrimonio cultural de la Iglesia. Principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*. Madrid, 2002.

### 2.4 EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA EN LA LEGISLACIÓN

La base de la legislación se sustenta en el Concordato entre la Santa Sede y España, firmado en 1979 -sustituyendo al de 1953-, tras la promulgación de la Constitución Española, si bien empezó a gestarse en 1976 mediante la firma de un Acuerdo entre ambos.

En realidad, el Concordato se compone de cuatro documentos independientes, todos ellos con la consideración de tratados internacionales entre Estados<sup>46</sup>: Acuerdo sobre asuntos jurídicos, Acuerdo sobre asuntos económicos, Acuerdo sobre asistencia religiosa a las Fuerzas Armadas y servicio militar de clérigos y religiosos; y Acuerdo sobre enseñanza y asuntos culturales<sup>47</sup>, donde se ocupa del patrimonio cultural de la Iglesia en España.

En el Preámbulo hay una referencia concreta al patrimonio de la Iglesia y a su valor: “El patrimonio histórico, artístico y documental de la Iglesia sigue siendo parte importantísima del acervo cultural de la nación, por lo que la puesta en común de tal patrimonio al servicio y goce de la sociedad entera, su conservación e incremento, justifican plenamente la colaboración de Iglesia y Estado”.

Más adelante, en el artículo 15 se hace mención expresa al patrimonio de la Iglesia y a su situación en los acuerdos: “La Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico y documental, y concertará con el Estado las bases para hacer efectivo el interés común y la colaboración de ambas partes con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este patrimonio cultural en posesión de la Iglesia, de facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas en el marco del artículo 46 de la Constitución española”<sup>48</sup>.

Es importante el texto de este artículo pues, por un lado, la Iglesia figura expresamente estar en “posesión” de ese patrimonio, algo que tiene gran importancia, y al tiempo, reconoce no poder afrontar, con sus propios medios, la conservación y gestión de ese patrimonio, por lo que requiere acciones de coordinación y colaboración con el Estado.

Por su parte, el Estado reconoce la “posesión” de ese patrimonio por parte de la Iglesia -aunque se elude hablar de titularidad- y que, por tanto, son precisos acuerdos previos para la legislación y gestión del Patrimonio de la Iglesia.

Así mismo, en el Acuerdo se remarcan cuatro líneas básicas de colaboración

46 Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008, pp. 123-125.

47 Estructurado del siguiente modo: preámbulo y 17 artículos, de los cuales solo el XV hace referencia al Patrimonio cultural.

48 Éste es el artículo que se refiere al Patrimonio cultural en la Constitución.



entre la Iglesia y el Estado, a favor del patrimonio cultural:

- Conservación
- Difusión
- Catalogación
- Investigación

Al ser un acuerdo entre Estados, condiciona toda legislación subsiguiente<sup>49</sup>, que exigirá, necesariamente, el acuerdo previo entre las partes; para ello se crea una Comisión Mixta formada por el Ministerio de Cultura y la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural. Este modelo será, posteriormente, asimilado por las diferentes comunidades autónomas<sup>50</sup>.

La Comisión Mixta Iglesia – Estado aprobó, en 1980, un *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia – Estado sobre Patrimonio Histórico Artístico*. Si bien es un texto genérico<sup>51</sup> y se incide en los mismos aspectos que en el Concordato del año anterior, por parte del Estado supone un reconocimiento de la titularidad de los bienes culturales de la Iglesia, de su función prioritaria para el culto y su finalidad religiosa; mientras que por parte de la Iglesia, se reconoce la importancia histórica y cultural de esos bienes. Además, hay una declaración expresa de la voluntad de colaboración para conjugar intereses en beneficio de la sociedad. Los tres pasos de esta colaboración serán, por orden cronológico de inicio: la realización del Inventario del patrimonio de la Iglesia, el Plan Nacional de Catedrales y el de Abadías, monasterios y conventos.

Por lo que respecta a la realización del Inventario, el 1982, la Comisión Mixta publicó *Normas con arreglo a las cuales deberá regirse la realización del inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter histórico-artístico y documental de la Iglesia española*. A pesar de los diferentes intentos de la Iglesia por unificar criterios entre las diócesis y conseguir, por fin, la conclusión del referido inventario, treinta años después, el tema está, todavía, pendiente.

El Plan Nacional de Catedrales es, genéricamente, un compromiso de colaboración para la conservación de las 83 catedrales de España. Aunque comenzó a gestarse en el año 1990, fue firmado en 1997 y luego se ha ido desarrollando y concretando por las diferentes diócesis y comunidades autónomas españolas, si bien se sigue desde la Comisión Mixta.

El Plan establece como primordial la redacción de planes directores de cada una de las catedrales de España. El Plan Director es el documento básico para establecer las

49 Petschen Verdaguer, S. y García Picazo, P.: "Patrimonio artístico y cultural". En: *Los Acuerdos entre la Santa Sede y el Estado Español. Veinte años de vigencia. Simposio*. Madrid, 2001. Pp. 189-199.

50 Galicia lo hará en 1983.

51 Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008, p. 127.

necesidades y prioridades de conservación de cada catedral. Sin la existencia de un Plan Director aprobado por las administraciones, no se podían realizar intervenciones dentro del Plan Nacional de Catedrales. Este es el motivo por el cual la Catedral de Santiago, que no contó con su Plan Director hasta 2009, se quedó fuera de las inversiones del Plan hasta 2006<sup>52</sup>.

En el Plan Nacional de Catedrales también se preveían una serie de acciones encaminadas a facilitar las inversiones y la realización de las obras de restauración en las catedrales, concretamente a través del llamado 1% cultural del Ministerio de Fomento y de los incentivos al mecenazgo cultural, con la etiqueta para las catedrales de *bienes prioritarios* según la ley de 2002. En la actualidad, con el Plan paralizado, el 1% cultural también y pendiente de aprobación de la nueva ley de mecenazgo, es un momento muy complicado para actuar en las catedrales pendientes.

En el año 2004 se firma el Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos, con el objetivo de lograr la conservación, restauración y puesta en valor de esta parte importante del patrimonio cultural español. Además de a los edificios, el plan también se refiere a los bienes muebles, así como al patrimonio documental y bibliográfico de cada monumento.

Al igual que en el caso del Plan de catedrales, el Plan Director será la herramienta básica para conocer las necesidades y las propuestas de actuación en cada lugar; e, igualmente, se creó una comisión mixta de seguimiento del plan.

### 2.4.1 LA LEY 16/1985, DE 25 DE JUNIO, DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

La Ley del Patrimonio histórico español, en su artículo 1.2, define los bienes de los que se ocupa: "Integran el patrimonio histórico español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico".

Como se ve, hay un tratamiento igualitario de los bienes, sin considerar su titularidad ni su naturaleza, aunque sí se distingue, más adelante, entre el *bien de pertenencia* y el *bien de fruición*, es decir, la dimensión social del bien, independientemente de su *titular* y directamente dependiente del Estado.

No obstante, la Ley de Patrimonio no tiene en cuenta las particularidades de los bienes culturales de la Iglesia, su dimensión religiosa y de uso, únicamente considera sus valores culturales. Tampoco considera su titularidad ni naturaleza, razones por las

---

52 en la actualidad, el Plan de catedrales está suspendido por la situación económica y por la falta de acuerdo entre el Ministerio de Cultura y la Comisión episcopal de Patrimonio en la Comisión Mixta.

que, desde su publicación, ha sido objeto de disconformidad por parte de la Iglesia española<sup>53</sup>.

Por otra parte, la Ley no hace referencia al Concordato firmado entre el Estado y la Santa Sede, únicamente, en una de sus disposiciones adicionales, se advierte de la necesidad de atenerse a los “acuerdos internacionales válidamente celebrados por España”<sup>54</sup>.

Además, en su artículo 13, la legislación establece un sistema para el control y acceso público a todos los bienes objeto de la misma, sin tener en cuenta la opinión de sus titulares: “la inspección de los bienes considerados patrimonio histórico español, su inspección por parte de los organismos competentes, su estudio a los investigadores, previa solicitud razonada de éstos; y su visita pública, en las condiciones de gratuidad que se determinen reglamentariamente, al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados”.

El único artículo en el que se hace mención expresa a los bienes culturales de la Iglesia, es el 28, donde limita su capacidad de venta o enajenación, exclusivamente, a otras instituciones religiosas españolas o al propio Estado<sup>55</sup>. Por lo demás, los Bienes Culturales de la Iglesia están sujetos a la misma normativa que el resto de cuantos integran el patrimonio español, por ejemplo en lo que se refiere a la necesidad de contar con autorización administrativa para la realización de obras y restauraciones<sup>56</sup>

#### 2.4.2 LA LEY 8/1995, DE 30 DE OCTUBRE, DEL PATRIMONIO CULTURAL DE GALICIA

Las autonomías han legislado sobre el patrimonio de sus respectivos territorios, siempre sin contraponerse a la Ley estatal y de acuerdo con sus competencias en materia cultural. En el caso de Galicia la Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia, aprobada el 30 de octubre.

En su artículo 1 se define el patrimonio cultural de Galicia, “constituido por todos los bienes materiales e inmateriales que, por su reconocido valor propio, deban ser considerados como de interés relevante para la permanencia y la identidad de la cultura gallega a través del tiempo”.

53 La Conferencia Episcopal Española, a través de su Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural publicó una declaración oficial, en marzo de 1985, al tener conocimiento del texto de la Ley, titulada “Patrimonio histórico y cultural”. En ella, además de criticar la Ley y de considerar su nulidad al no tener en cuenta el Concordato con la Santa Sede de 1979, establecía una serie de puntos de mejora para adaptar el texto a las particularidades del patrimonio de la Iglesia.

54 Disposición adicional séptima.

55 “La transmisión y cesión por título gratuito u oneroso a particulares ni a entidades mercantiles de los bienes declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario General, en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias. Dichos bienes solo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de Derecho Público o a instituciones eclesiásticas”.

56 Artículos 19 y 22.



A la hora de clasificar los bienes culturales que lo integran, al igual que la Ley estatal no se distingue entre la naturaleza y titularidad de los mismos<sup>57</sup>. Sin embargo, en su artículo 5 sí se hace una mención expresa al patrimonio de la Iglesia, bajo el epígrafe “Colaboración de la Iglesia Católica”, extrayéndose los siguientes puntos:

- “La Iglesia católica, propietaria de buena parte del patrimonio cultural de Galicia, velará por la protección, la conservación, el acrecentamiento y la difusión de este, colaborando para tal fin con la Administración en materia de patrimonio”<sup>58</sup>.
- “Una comisión mixta entre la Xunta de Galicia y la Iglesia católica establecerá el marco de colaboración y coordinación entre ambas instituciones para elaborar y desarrollar planes de intervención conjunta”<sup>59</sup>.

Es de destacar que se hace alusión a la propiedad de los bienes culturales por parte de la Iglesia, lo que significa, para ella, un paso adelante respecto de la legislación estatal. Igualmente importante es la voluntad de colaboración a la que se hace mención y la responsabilidad e interés de la Iglesia por conservar, acrecentar y difundir su patrimonio.

Más adelante, al tratar el tema de la protección de los bienes culturales, se hace constar que “todos los bienes que forman parte de un Museo, colección visitable o fondo de un archivo, así como aquellos que integran el patrimonio bibliográfico de Galicia les será aplicable el sistema de protección establecido en la presente ley para los bienes declarados de interés cultural”<sup>60</sup>.

Y al igual que en la legislación estatal, se expresa que “cualquier modificación, restauración o alteración de otro tipo sobre bienes muebles declarados requerirá autorización previa de la Consellería de Cultura”<sup>61</sup>.

### 2.4.3 ACUERDO MARCO ENTRE LA XUNTA DE GALICIA Y LOS OBISPOS DE LAS DIÓCESIS DE GALICIA. 17 DE ABRIL DE 1985

De acuerdo con las recomendaciones que habrían de ser publicadas casi de forma inmediata, la Xunta de Galicia y los Obispos de las diócesis de Galicia firmaron, el 17 de abril de 1985, un acuerdo marco en el que, mostrando una absoluta voluntad de colaboración entre las partes, acordaban centrar la actuación en materia de patrimonio en tres puntos principales:

- Establecer un acuerdo marco de colaboración entre las diócesis con territorio en Galicia y la Xunta de Galicia en aquellas materias de

<sup>57</sup> Artículo 3.

<sup>58</sup> Artículo 5.1.

<sup>59</sup> Artículo 5.2.

<sup>60</sup> Artículo 50.1

<sup>61</sup> Artículo 50.2

interés mutuo sobre las que ambas partes tienen competencia.

- Desarrollo a través de convenios particulares que “promuevan, ordenen y regulen, específicamente, la colaboración” de las diócesis de Galicia y la Xunta.
- Intercambiar pareceres, proponer objetivos comunes, etc. mediante convenios.

Para llevar a cabo los objetivos señalados, se acuerda crear comisiones paritarias para cada caso.

#### 2.4.4 CONVENIO DE COLABORACIÓN ENTRE LA XUNTA DE GALICIA Y LOS OBISPOS DE LAS DIÓCESIS DE GALICIA. 5 DE JUNIO DE 1985

Derivado del Acuerdo marco anterior es el Convenio de colaboración entra la Xunta de Galicia y los Obispos de las diócesis de la Comunidad autónoma de Galicia publicado en el DOG del 5 de junio de 1985.

En el preámbulo se hace mención al sometimiento al Concordato de 1979 y a la Constitución Española; así como a las competencias exclusivas que, en materia de patrimonio cultural tiene reconocida la Comunidad Autónoma en virtud del Estatuto de Autonomía<sup>62</sup>.

Así mismo, se incide en la “singular importancia cultural que representa el patrimonio histórico, artístico y documental de la Iglesia en Galicia”; y al “compromiso de tutela, promoción y ayuda económica y técnica” por parte de la Xunta de Galicia.

En cuanto a los Obispos de las diócesis de Galicia, reconocen “la función social de los bienes que integran este patrimonio, de acuerdo con su propia naturaleza y motivo religioso”.

El objetivo que se marca con este convenio es el de garantizar la conservación y fomentar y promover el enriquecimiento del patrimonio artístico y documental de la Iglesia. En su artículo 2: “La Xunta de Galicia le reconoce a la Iglesia católica la titularidad de su patrimonio histórico, artístico y documental, que se pone al servicio de la sociedad”. Además, “reconoce que los bienes del patrimonio de la Iglesia tienen, conforme a las normas canónicas, naturaleza y finalidad religiosa y, conforme a tal reconocimiento, respetará, en todo caso, el preferente uso religioso de los mismos”. Ambos, son pasos fundamentales para el reconocimiento de las particularidades del patrimonio de la Iglesia en Galicia.

Para la gestión del convenio, por medio del artículo 5, “se constituye una comisión mixta coordinada presidida conjuntamente por el Obispo que ostenta legítimo mandato y por el Conselleiro de Educación e Cultura, e integrada por 3 representantes de cada una de las partes”.

<sup>62</sup> Artículos 27,18 7 37,3.

A la comisión mixta le corresponde:

- Elaborar un programa anual de necesidades que, con carácter informativo, elevará a la Xunta de Galicia a través de la Consellería de Educación e Cultura
- Establecer las prioridades en las actuaciones sobre el patrimonio objeto del convenio.
- Establecer la asignación al personal técnico y auxiliar adecuado para el cumplimiento de los compromisos concretos de actuación sobre el patrimonio.
- Dictaminar, por seguridad o uso adecuado, sobre la conveniencia del traslado definitivo o modificación sustancial de los bienes afectados por el convenio.
- Establecer criterios para la utilización científica, cultural o de visita pública, a lo cual la Iglesia se compromete expresamente, sin que tal utilización pueda atentar contra los fines directamente religiosos del patrimonio.

Por su parte, por el artículo 6, “los Obispos (...) se comprometen a promover a realización del inventario y registro de todos los bienes muebles e inmuebles de interés histórico, artístico y documental pertenecientes a cualquier persona jurídica eclesiástica, existentes en el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia”.



## 2.5 NUEVAS VÍAS DE COLABORACIÓN INSTITUCIONAL

Algunas comunidades autónomas en las que el protagonismo de la Iglesia tiene una especial relevancia, desde varios prismas, han generado nuevas formas de colaboración institucional, más ágiles, que permiten la incorporación del mecenazgo privado y que, normalmente o en origen, han estado vinculadas a grandes eventos culturales y/o turísticos.

Destacan tres modelos, diferentes entre sí por su origen, gestión, relación que proponen entre instituciones y resultados: la Fundación Las Edades del Hombre, la Fundación La Luz de las Imágenes y, en Galicia, la S. A. de Xestión del Plan Xacobeo.

### 2.5.1 LA FUNDACIÓN LAS EDADES DEL HOMBRE

Fue creada, promovida por las diócesis de Castilla y León, en 1988, originalmente como proyecto expositivo<sup>63</sup>. Su patronato está formado por sus respectivos obispos.

A través de la Fundación se llevan a cabo la mayoría de los convenios y colaboraciones en materia de patrimonio con la Junta de Castilla y León, que asume, en su mayor parte, la financiación de la Fundación, aunque también se ha incorporado el mecenazgo privado, especialmente a través de las cajas de ahorros de Castilla y León.

Los fines fundacionales de Las Edades del Hombre son: "Conservar, restaurar, investigar y difundir el patrimonio que tienen las once diócesis católicas en Castilla y León, en orden a la evangelización".

### 2.5.2 LA FUNDACIÓN LA LUZ DE LAS IMÁGENES

Constituida en 1999 por iniciativa pública de la Generalitat Valenciana con la finalidad de convertirla en "herramienta ágil para la gestión del patrimonio eclesiástico de la Comunidad Valenciana, mediante acuerdos y colaboraciones con las instituciones de la Iglesia".

La Fundación pretende, como objetivo principal la "recuperación y divulgación del patrimonio eclesiástico, sobre todo a través de la realización de exposiciones temporales monográficas y restauraciones"<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> García Zarza señala la importancia que las exposiciones realizadas por la Fundación Las Edades del Hombre en diferentes localidades de Castilla y León, a lo largo de estos años, han tenido para el desarrollo del turismo cultural y la puesta en valor del patrimonio de la Iglesia castellana. García Zarza, E.: "El turismo cultural en Castilla y León. El caso singular de Las Edades del Hombre". En *Cuadernos de Turismo*, nº 10. Murcia, 2002. pp. 23-67.

<sup>64</sup> Moril Valle, R.: *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Valencia, 2008, p. 244.

### 2.5.3 LA S. A. DE XESTIÓN DEL PLAN XACOBEO-GALICIA

Es una empresa pública dependiente de la Xunta de Galicia que fue creada en 1991 -para preparar el Año Santo 1993- y se ocupa de la difusión turístico – cultural y de la dotación de los Caminos de Santiago.

Ha sido importante su colaboración para el patrimonio de la Iglesia gallega a través, fundamentalmente, de restauraciones, exposiciones temporales y publicaciones; sobre todo con motivo de la preparación y celebración de los años santos compostelanos celebrados desde 1993 -1999, 2004 y 2010- y, siempre, en relación con el Camino de Santiago, su Meta y su patrimonio cultural.



## 2.6 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA<sup>65</sup>

### 2.6.1 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA: DEFINICIÓN

ICOM<sup>66</sup> define en sus estatutos el concepto de museo como: “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita”.

Por su parte, la Ley de Patrimonio histórico español, ofrece la siguiente definición: “Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor artístico, histórico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”<sup>67</sup>.

Muy similar es la definición que aparece en la Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia<sup>68</sup>, que ofrece, a continuación<sup>69</sup> una descripción de las funciones que debe tener un museo:

- a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones.
- b) La investigación en el ámbito de sus colecciones, de su especialidad o de su respectivo entorno cultural.
- c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas de carácter temporal.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.
- e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos.
- f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende.

Así mismo, la ley gallega<sup>70</sup> incorpora una nueva categoría para aquellas instituciones que no reúnan “todas las características y condiciones que constituyen los requisitos necesarios para su reconocimiento como museo”, las cuales “se calificarán como colección visitable siempre que sus titulares faciliten, mediante un horario accesible y regular, la visita pública y el acceso de los investigadores, gozando sus fondos de las atenciones básicas que garanticen su custodia y conservación”. Es interesante esta distinción -presente en otros ejemplos de legislación autonómica española-, pues muchos de los llamados *museos* de gestión eclesiástica se ajustan más a las llamadas

65 Como introducción general al tema, Asenjo Peregrina, J. J.: “Los museos de la Iglesia”, en *Patrimonio Cultural*, 48/1. 2008. Pp. 129-142.

66 ICOM: El Consejo Internacional de Museos, fundado en 1946, es el órgano de la Unesco para los museos.

67 Ley 16/1985 del Patrimonio histórico español, artículo 59.3.

68 Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia, artículo 67.1.

69 Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia, artículo 67.2.

70 Ley 8/1995 del Patrimonio Cultural de Galicia, artículo 68.

*colecciones visitables* que a la categoría de museo en la que, además de permitirse el acceso público a unos fondos más o menos importantes, se incluyen otros aspectos técnicos que requieren de una infraestructura de gestión mínima.

En su clasificación de los diferentes tipos de museos existentes, en función de los fondos que conserva cada uno de ellos, ICOM se refiere al *museo de la Iglesia* como “aquel cuyo fondo está constituido fundamentalmente por objetos de arte religioso en general, es decir, por objetos que están o estuvieron destinados directamente al culto divino y a la devoción del pueblo o tratan, simplemente, de temas religiosos”.

En el ámbito español, el reconocimiento oficial a la existencia de los museos de la Iglesia se encuentra en los Acuerdos Iglesia-Estado en materia de enseñanza y asuntos culturales de 1980, en donde se hace constar “en cuanto sea posible, los bienes serán exhibidos en su emplazamiento original o natural. Cuando esto no sea posible o aconsejable, se procurará agruparlos en edificios eclesiásticos, formando colecciones o museos donde se garantice su conservación y seguridad y se facilite su contemplación y estudio”.

A nivel autonómico, solo la legislación canaria<sup>71</sup> se refiere expresamente a los museos de arte sacro: “En colaboración con las autoridades eclesiásticas podrán crearse museos de arte sacro, donde se exhiban objetos artísticos retirados de usos litúrgicos o que convenga mantener en el interior de los templos. Se procurará, en todo caso, no descontextualizar las piezas destinadas a ser objeto de culto religioso o a desvalorizar sus emplazamientos originales”.

### 2.6.2 CARACTERÍSTICAS DE LOS MUSEOS DE LA IGLESIA

Los museos religiosos pueden ser definidos como “los centros que, por su especial contenido y fines, guardan relación con el culto divino, la edificación de los fieles y/o la institución religiosa de los mismos”<sup>72</sup> Si bien estos centros pueden caracterizarse por múltiples referencias, suelen presentar cuatro características fundamentales<sup>73</sup>:

- **Labor de conservación:** el objeto litúrgico no pierde su esencia aunque deje de ser utilizado para aquello para lo que fue creado y su naturaleza y valores históricos – artísticos impiden su destrucción. Una solución es su conservación en un museo específico en el que pueda seguir cumpliendo su función de evangelización en un ambiente y espacio concretos: el museo de la Iglesia. De este modo, además de su preservación, se garantiza su conservación a través de las necesarias medidas de seguridad, restauración, control y exposición para el cumplimiento de los citados fines.

<sup>71</sup> Ley 4/1999 de Patrimonio histórico de Canarias, artículo 81.3.

<sup>72</sup> Marchisano, F.: “La Iglesia y los bienes culturales, un instrumentos privilegiado de evangelización”, en *Patrimonio Cultural*, 25-26. Madrid, 1997.

<sup>73</sup> Requejo Alonso, A. B.: *Los museos eclesiásticos en Galicia*. Santiago, 2006.



- **Su función pastoral:** el museo de la Iglesia desarrolla unas finalidades que deben estar en consonancia con la misión de la Iglesia y esta es la función pastoral. Una idea generalizada en el ámbito eclesiástico es que el museo debe poseer un ambiente, espíritu y tratamiento específicos que pongan de relieve el valor sagrado y catequético de los objetos por encima de sus aspectos artísticos<sup>74</sup>. La comunicación, como una de las funciones básicas de cualquier museo también está presente en estos museos como vehículo de transmisión del mensaje catequético<sup>75</sup>.
- **Su servicio de intermediario:** si bien el museo no es el lugar natural de los objetos religiosos, este se convierte en un lugar *provisional* que permite que los objetos no se pierdan cuando no pueden conservarse *in situ*. En este sentido está el concepto de museo diocesano, lugar donde se reúnen piezas de parroquias, capillas y santuarios en los que, por seguridad, conservación, etc. ya no pueden permanecer. Son, pues, grandes contenedores del patrimonio de las diócesis puestos al servicio del culto y la cultura, pues se encargan de conservar, mantener y hacer accesible al público un patrimonio que, de otro modo, podría llegar a perderse. No obstante, en muchos casos, la polémica suele ir aparejada a la decisión de traslado de las piezas<sup>76</sup>.
- **La ubicación de sus sedes:** debe ser norma habitual la vinculación entre las colecciones y el lugar donde son expuestas, tanto territorial como litúrgica, pues cada pieza fue concebida para una función y un espacio concretos. Así lo ha manifestado F. Marchisano: "El proyecto del museo eclesiástico debe ser realizado teniendo en cuenta la sede, la tipología de la pieza y el carácter *eclesial* del mismo. La sede del museo eclesiástico no puede ser entendida como un ambiente indiferenciado; las obras no pueden ser descontextualizadas en relación tanto con su uso originario como de la sede arquitectónica que las acoge. Consecuentemente, antiguos monasterios, conventos, seminarios, palacios episcopales, ambientes curiales que en muchos casos vienen siendo utilizados como sedes de museos eclesiásticos, tienen que poder mantener su identidad y, al mismo tiempo, ponerse al servicio del nuevo destino de uso, de

74 Lázaro López, A.: "Los museos de arte religioso en las catedrales", en *Ars sacra*, nº6, 1998.

75 "No tener museos de arte sacro es carecer de uno de los medios más eficaces en el campo de la formación e información de masas. Dada la especificidad del arte sacro, los museos de la Iglesia han de ser especiales de arte religioso y en manos de la Iglesia. El arte sacro no puede tener el adecuado tratamiento ni cumple su fin específico mezclado y confundido con el arte no religioso en museos civiles", según la opinión de IGUACÉN BORAU, D.: "El patrimonio cultural de la Iglesia", en *Cuadernos*, nº 59. Madrid, 1982. Es, en todo caso, una opinión discutible, sobre todo desde el punto de vista de la realidad de los museos de la Iglesia —si bien esta ha mejorado de forma notable en los últimos años— y desde la labor que realizan los museos y administraciones civiles a favor de la conservación y difusión del patrimonio de la Iglesia, con un papel destacado de las exposiciones temporales con obras de arte sacro, que llegan a un importante público.

76 Iguacén Borau, D.: *La Iglesia y su patrimonio cultural*. Madrid, 1984.

modo que los usuarios sean capaces de apreciar conjuntamente el significado de la arquitectura y el valor propio de las obras expuestas”.<sup>77</sup> Esta norma no siempre se cumple o se puede cumplir; el ejemplo más significativo en España, de difícil solución a pesar de las resoluciones judiciales y eclesiásticas, es el de las obras del patrimonio aragonés en manos de instituciones museísticas eclesiásticas catalanas.

También se da el caso de museos catedralicios que son, de facto, a un tiempo, diocesanos<sup>78</sup> o parroquiales que han ido aglutinando obras de diversa procedencia creando nuevas colecciones<sup>79</sup>. En todo caso, esa vinculación entre continente y contenido debe ser el objetivo, en la mayoría de los casos y siempre que las circunstancias lo permitan<sup>80</sup>.

### 2.6.3 INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LOS MUSEOS DE LA IGLESIA

El germen de lo que serían los museos de la Iglesia se encuentra en la formación de los tesoros medievales, generalmente a base de ofrendas y donaciones de joyas, relicarios y objetos litúrgicos a las principales catedrales europeas. Estos tesoros contaban con detallados inventarios que se iban actualizando periódicamente.

A partir del renacimiento, los altos dignatarios de la Iglesia se convirtieron en importantes mecenas y coleccionistas de arte y antigüedades que, con el tiempo, se constituyeron en museos. Es el caso de los Museos Vaticanos, fundados en el último tercio del siglo XVIII por impulso del propio Papa.

En España, el impulso a la creación de museos de la Iglesia se halla, curiosamente en una iniciativa pública: en la *Orden Gubernamental de 9 de enero de 1923*, concebida para evitar las continuas ventas y enajenaciones de patrimonio eclesiástico que se estaban produciendo por la crisis económica: “El Gobierno fomentará la creación de museos diocesanos para la mejor conservación y custodia de la riqueza artística, histórica o arqueológica de cada diócesis”<sup>81</sup>.

La promulgación de dicha ley dio origen a la fundación de algunos de los primeros museos diocesanos de España:

- 1926: Museo Diocesano de Zamora.
- 1928: Museo Diocesano de Burgo de Osma.
- 1930: Museo Diocesano de Burgos.

<sup>77</sup> Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano, 2001.

<sup>78</sup> Ejemplo de Ourense, entre otros.

<sup>79</sup> Caso de San Ginés, en Madrid.

<sup>80</sup> Requejo Alonso, A. B.: *Los museos eclesiásticos en Galicia*. Santiago, 2006.

<sup>81</sup> Artículo 7.

No obstante, unos años antes, en Cataluña, se habían creado los primeros museos de arte sacro, el de Vic en 1891 y el de Tarragona en 1900, en ambos casos por iniciativa personal de sus respectivos prelados; y en Mallorca, por el impulso del Obispo Pere Joan Campins, se fundó en 1916 el Museo Diocesano de Mallorca<sup>82</sup>.

En el caso de Galicia, en 1928 se fundaron, por iniciativa del Cabildo, los llamados *Museos catedralicios* de Santiago de Compostela, para lo que se acondicionaron diversos espacios del edificio claustral contiguo a la Basílica. En ello, además de cuestiones de carácter local que se desarrollarán más adelante, tuvieron lógica influencia los ejemplos antes citados, la situación general del patrimonio de la Iglesia en España y, obviamente, la concienciación de los miembros del Cabildo del rico patrimonio cultural que conformaba los fondos del recién creado museo.

Sobre todo después del Concilio Vaticano II, fueron creándose buen número de nuevos museos de la Iglesia, de forma independiente e inconexa, de modo que en la actualidad suponen, aproximadamente, el 30% del total de museos españoles, con cerca de 200 museos reconocidos y gran número de colecciones visitables.

#### 2.6.4 MARCO NORMATIVO DE LOS MUSEOS DE LA IGLESIA

Desde el punto de vista del marco normativo, la Iglesia se ha planteado la existencia y organización de sus museos en distintos documentos, como en el referido texto dirigido a los presidentes de las Conferencias episcopales por la Sagrada Congregación del Clero en 1971, recomendando la ubicación de las piezas artísticas sin uso litúrgico en museos; o las también citadas *Normas sobre patrimonio artístico de la Asamblea Plenaria del Episcopado Español* (1980), en el mismo sentido.

Más allá de la mera recomendación se encuentran dos documentos clave para la modernización y profesionalización de los museos de la Iglesia: *La Función pastoral de los museos eclesiásticos*, publicado en 2001 por la Comisión Pontificia para los bienes culturales y *Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*, a cargo de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia en España, en 2004.

En ambos documentos, la Iglesia, sin obviar los valores históricos y artísticos de las obras de sus museos, insiste en su función pastoral, en los valores catequéticos de su patrimonio y como este puede ayudarle a difundir la fe cristiana.

Del primero de los documentos: *La Función pastoral de los museos eclesiásticos* (2001), caben destacarse los siguientes artículos:

- “Un museo eclesiástico tiene sus raíces en el territorio, está directamente

---

<sup>82</sup> Gaita Socías, M<sup>a</sup> M.: “El Museo Diocesano de Mallorca: una experiencia renovadora”. En *Patrimonio Cultural*, nº 48, 1. Madrid, 2008. Pp. 165-176.

conectado con la acción de la Iglesia y es el resumen visible de su memoria histórica. No se reduce a la simple «colección de antigüedades y curiosidades» (...) sino que conserva, porque los valora, obras de arte y objetos de carácter religioso (...) A pesar de que numerosas piezas hayan perdido su específica función eclesial continúan, no obstante, transmitiendo un mensaje que las comunidades cristianas de épocas pretéritas han querido entregar a las generaciones sucesivas”<sup>83</sup>.

- “Los museos eclesiásticos (...) no son depósitos de obras inanimadas, sino viveros perennes, en los que se transmiten en el tiempo el genio y la espiritualidad de la comunidad de los creyentes”<sup>84</sup>.
- “Organización del museo eclesiástico”<sup>85</sup> (equiparable a los reglamentos de los museos de titularidad pública, adaptando parte de sus contenidos a la realidad del patrimonio de la Iglesia).

El documento de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia en España (2004) *Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*, ofrece una interesante definición de los museos de la Iglesia, así como un desglose de sus funciones, siguiendo los modelos de los documentos legislativos civiles:

- Museo de la Iglesia es aquella “institución de carácter permanente que ella misma ha creado para la conservación, custodia, valoración, exposición y difusión de aquellos bienes histórico – artísticos que testimonian la fe y cultivan la memoria de la Iglesia”<sup>86</sup>.
- Los Fines de los Museos de la Iglesia<sup>87</sup> deben ser:
  - Ser espacio de conocimiento, goce artístico, catequesis y espiritualidad.
  - Exponer testimonios históricos y artísticos de fe que cultivan la memoria y expresan la unidad y continuidad de la Iglesia.
  - Ayudar a hacer una lectura cristiana de los acontecimientos reflejados en la exposición.
  - Facilitar al hombre contemporáneo la recuperación del asombro religioso por la contemplación de la belleza y de la sabiduría de

83 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano, 2001, artículo 1.2.

84 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano, 2001, artículo 2.1.1.

85 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano, 2001, artículo 3.

86 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*. Madrid, 2004, Artículo 5.

87 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Los museos de la Iglesia: principios y sugerencias para su estructura y funcionamiento*. Madrid, 2004, Artículo 6.

cuanto hemos recibido de aquellos que nos precedieron en la fe.

- Fomentar la investigación sobre la historia de la comunidad cristiana mediante la ordenación museológica, la elección de las obras y su ubicación en un contexto determinado.

Atendiendo a la clasificación que establece la Comisión Pontificia para los bienes culturales de la Iglesia<sup>88</sup>, pueden distinguirse<sup>89</sup>:

- **Museos parroquiales:** la expresión más pequeña y próxima de la comunidad religiosa es la parroquia; por tanto, los museos parroquiales responden a criterios espaciales en cuanto el patrimonio de dicha parroquia es representativo de una comunidad y su territorio<sup>90</sup>. La propia Iglesia ha debatido sobre la oportunidad de fomentar la creación de estos museos pues, a nivel operativo, presentan la complejidad de diversificar los esfuerzos en centros diversos de pequeño tamaño, por lo que muchos autores han defendido, frente a ellos, la creación de museos diocesanos que concentren el patrimonio y las funciones propias del museo<sup>91</sup>. La falta de medios ha provocado, precisamente, que los museos parroquiales que perviven sean más bien, en la mayoría de los casos, colecciones visitables.
- **Museos de comunidades religiosas:** En paralelo al auge de los museos catedralicios y diocesanos, en el mundo de las órdenes religiosas en España, se ha dado un importante impulso a la puesta en valor y apertura al público de una parte importante de su patrimonio, muy mermado tras la Desamortización y desconocido por la clausura y la inaccesibilidad de conventos y monasterios.

A nivel pontificio, la Comisión para los bienes culturales de la Iglesia se ha ocupado de este patrimonio a través de la *Carta circular a los superiores generales de las familias religiosas de todo el mundo sobre los bienes culturales de la Iglesia*, publicada en 1994.

En España ha tenido importancia el empuje de la *Conferencia española de religiosos* (CONFER), que ha actuado de un modo similar al de la Conferencia Episcopal Española con respecto a los museos de las órdenes religiosas.

Actualmente, el progresivo abandono de conventos y monasterios es un riesgo para el patrimonio que puede paliarse mediante la creación de estos museos.

88 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesíásticos*. Ciudad del Vaticano, 2001.

89 De forma desarrollada, esta misma clasificación la recoge Requejo Alonso, A. B.: *Los museos eclesíásticos en Galicia*. Santiago, 2006.

90 Sancho Campo, A.: "Museos diocesanos y patrimonio artístico de la Iglesia", en *Pastoral litúrgica*. Documentación, información. Nº 19. Madrid, 1981.

91 Iguacén Borau, D.: "Museos de la Iglesia", en *Diccionario del patrimonio cultural de la Iglesia*. Madrid, 1991. Fernández Catón, J. M.: "Arte sacro y patrimonio artístico de la Iglesia en España", en *Análisis e investigaciones culturales*, nº 9, 1981.



- **Museos catedralicios:** Como se ha comentado, su origen está en los tesoros medievales a los que, en época moderna, se fueron sumando los gabinetes y colecciones de los personajes principales y dignidades eclesiásticas, muchas de las cuales pasaban, tras su fallecimiento, a engrosar el patrimonio de las catedrales.

Generalmente, los museos catedralicios, al igual que los parroquiales o los de las órdenes religiosas, se corresponden con museos *de obra*<sup>92</sup>, integrando sus colecciones con patrimonio de la misma catedral que, normalmente, ha dejado de ser utilizado para la liturgia o la devoción. También suelen ser museos que se localizan en dependencias de la propia catedral, incorporando a sus colecciones, la visita a espacios singulares de la misma<sup>93</sup>, como claustros, capillas, sacristías, tesoros, salas capitulares, etc.<sup>94</sup>.

Con todo ello, el museo de una catedral suele permitir recorrer, a través de fondos expuestos y espacios, la historia de esta, convirtiéndose en los mejores centros de interpretación de la misma<sup>95</sup>.

También se da el caso, en muchas ocasiones, en que el museo catedralicio asume la función de museo diocesano, incorporando piezas y colecciones de otros lugares de la diócesis. Este hecho, si bien puede complicar de algún modo el discurso museológico, suele llevar aparejadas ventajas en el ámbito de la gestión y en la optimización de recursos, por lo que es una solución muy adecuada en la mayor parte de los casos.

- **Museos diocesanos:** es la tipología que ha tenido un mayor desarrollo en España y, si bien tienen su origen en los últimos años del siglo XX, han vivido su período de máximo auge en la segunda mitad del siglo XX, con el abandono y despoblamiento del rural, así como con el cierre de parroquias, iglesias, conventos y monasterios y por la falta de seguridad, que ha provocado robos y pérdidas irreparables para el patrimonio de la Iglesia española<sup>96</sup>.

92 Sancho Campo, A.: "La razón de ser de un museo de la catedral y diocesano", en *Patrimonio cultural*, nº 19-20, Madrid, 1994.

93 Luque Ceballos, M. L.: "Museos catedralicios: ¿tesoros o museo? En *Revista de museología*, nº 3. 1994.

94 Es el caso del Museo Catedral de Santiago en el que se centra este trabajo.

95 Omeñaca Sanz, J. M<sup>a</sup>: "Los museos de las catedrales", en *Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales en España. Cuadernos temáticos del patrimonio I*. Alcalá de Henares, 1997.

96 Fernández Catón habla de esta problemática y de la necesaria solución de la siguiente manera: "una medida de concentración de objetos dispersos y en peligro de desaparición ofrecerá, sin duda, graves problemas encontrándose, a veces, la oposición de los pueblos, pero ha de ser aquí donde una acción conjunta, enérgica y decidida supere los obstáculos y problemas, actuando ambas partes con la vigente legislación, eclesiástica y civil en la mano. Sería muy útil aprovechar esta oportunidad actual para estudiar una programación de unificación de los posibles museos de la Iglesia existentes en una misma diócesis; salvando la procedencia y titularidad habría que llegar a la formación de un único museo diocesano, con las consiguientes ventajas de todo orden que ello conllevaría". Fernández Catón, J. M.: "Arte sacro y patrimonio artístico de la Iglesia en España", en *Análisis e investigaciones culturales*, nº 9, 1981.

La implantación del modelo también ha estado rodeada de cierta polémica, especialmente por la desconfianza de los lugareños o el miedo a perder para siempre sus imágenes de devoción y la esencia de su memoria. Galicia, por sus especiales características físicas y la especial importancia identitaria de la parroquia ha sido especialmente sensible a todo ello y, además, se ha visto especialmente afectada por el abandono del mundo rural, por los robos y las desapariciones, sobre todo en las provincias interiores.

Para hacer frente a esta problemática, desde muchas diócesis se han buscado soluciones alternativas que, en muchos casos han dado buenos resultados, como los depósitos de obras de las parroquias en los museos diocesanos, donde se estudian, exponen y conservan y, en determinadas fechas, se devuelven a sus lugares de origen de forma temporal.

Por su parte, Mons. Iguacén estableció, en 1991, una clasificación de los tipos de fondos artísticos que se conservan en los museos de la Iglesia, con cuatro categorías<sup>97</sup>:

- **Arte sacro**: donde están contenidos los objetos originalmente concebidos para el culto.
- **Arte religioso**: imágenes y otros objetos de temática religiosa.
- **Arqueología religiosa**: objetos significativos en su vinculación a la Iglesia.
- **Arte popular**: elementos significativos de devoción popular.

#### 2.6.5 LA ASOCIACIÓN DE MUSEÓLOGOS DE LA IGLESIA EN ESPAÑA (AMIE)

Desde su refundación, en el año 2006, la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española, cuenta con el apoyo de la Asociación de museólogos de la Iglesia en España (AMIE) para el asesoramiento e impulso de los museos de la Iglesia.

La actividad más visible de la Asociación es la organización anual de las Jornadas de museólogos de la Iglesia en España, de marcado perfil técnico y carácter monográfico, persiguiendo la progresiva profesionalización y especialización de los museos de la Iglesia.

Los fines estatutarios de la citada Asociación son los siguientes:

- Promover la conservación de la doctrina y cultura religiosa católica y la acción pastoral a través del servicio a los museos dependientes de la Iglesia, contribuyendo a la misión docente de la misma.
- Colaborar con la jerarquía de la Iglesia católica para poner adecuadamente al servicio de la sociedad sus museos.

<sup>97</sup> Iguacén Borau, D.: "Museos de la Iglesia", en *Diccionario del patrimonio cultural de la Iglesia*. Madrid, 1991.



Los objetivos de la Asociación de museólogos de la Iglesia en España son:

- Asesorar en las funciones de adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición para fines de estudio, de educación y deleite de los testimonios materiales del hombre y su entorno.
- Promover su finalidad evangelizadora
- Prestar apoyo histórico, museológico y museográfico a las diversas instituciones de la Iglesia católica
- Contribuir a la buena conservación, organización y elaboración de inventarios y catálogos del patrimonio eclesiástico, así como la publicación de los mismos.
- Ayudar a la mejor formación de sus miembros en materia de museos
- Fomentar la colaboración entre sus miembros.
- Promover la celebración de reuniones nacionales para el estudio y desarrollo de sus actividades y fomentar la participación de sus miembros.

### 2.6.6 LA MUSEALIZACIÓN DE LOS MONUMENTOS DE LA IGLESIA

El término musealización de monumentos parece ir asociado en estos tiempos, sobre todo en determinados entornos, a un cierto sentido peyorativo, generalmente porque suele asociarse al cobro de una entrada y, en la mayoría de las veces, equivocadamente, se pretende ver en ello un afán crematístico desmedido en la institución responsable de la gestión del mismo. En cambio, el propio concepto no implica un cambio de uso de un espacio, simplemente se refiere a la aplicación de los medios necesarios para poner en valor, presentar e interpretar, del mejor modo posible y con el máximo respeto, un bien cultural.

Normalmente, la identificación de la musealización con sentido negativo suele darse en el ámbito más local e inmediato a los monumentos principales de una ciudad de medio o pequeño tamaño y, de forma muy especial, porque siempre supone un cambio en el que se ven involucrados sectores interesados.

No obstante, musealizar o, si se prefiere, ordenar museísticamente los usos culturales en un monumento no tiene por qué tener unas connotaciones negativas, bien al contrario, suele ser el medio por el cual la entidad propietaria, o responsable de la gestión del mismo, puede subsistir, abriéndose al público, poniéndose en valor, conservando su patrimonio y, en ocasiones, restaurándolo; circunstancias, todas ellas, que serían imposibles de afrontar de otro modo. Este hecho se ha visto acentuado, en los últimos tiempos, por la grave crisis económica que ha reducido al mínimo las ayudas públicas para la conservación del patrimonio cultural.

En el caso de monumentos religiosos: catedrales, iglesias, monasterios, etc. la musealización suma, a los factores comentados anteriormente, -muy generalmente ampliados por la imagen negativa de la Iglesia que se transmite en algunos medios de comunicación, de forma especial en España- una mayor complejidad, por cuanto suele suponer cierto cambio en los usos litúrgicos y culturales para los que fue concebido ese monumento; esta suele ser la causa de mayor debate a nivel endógeno en cabildos y comunidades pero, vaya por delante la razón principal, la correcta ordenación de un templo es aquella que, no solo no es que cause un deterioro a los usos litúrgicos del mismo, bien al contrario, permite mejorarlos, al dotar de unos recursos económicos que se destinan en buena parte al sostenimiento del culto, además de a la conservación de bien patrimonial -y no a llenarse los bolsillos como alguien pudiera suponer-, al ordenar los usos y flujos en el interior del templo, al optimizar los espacios destinados a usos culturales de todo tipo, etc.

Por el contrario, todo ello se ve muy afectado, sin embargo, en aquellos lugares en que no hay una gestión o control de los usos culturales y turísticos, con lo que estos terminan llegando a superponerse a los litúrgicos, causando molestias, problemas, desorden, etc. con los lógicos efectos no solo en el culto, sino también en la gestión del monumento, su seguridad, su conservación y mantenimiento, entre otras cosas.

Además, debe tenerse en cuenta un aspecto fundamental para la actuación en los monumentos religiosos: la función pastoral del patrimonio eclesiástico. A través de los bienes culturales de la Iglesia, de sus museos y espacios musealizados, el mensaje evangelizador de la Iglesia puede llegar a un número de personas al que difícilmente se podría desde la liturgia. Esta es una grandísima oportunidad en países como España, de riquísimo patrimonio cultural eclesiástico, que están sufriendo una profunda secularización. Mediante el aprovechamiento del patrimonio no solo se está dando ejemplo social, a los sectores culturales muy especialmente -tradicionalmente críticos con la Iglesia- con la conservación, estudio y puesta en valor del patrimonio, sino que se está lanzando un mensaje de hondo calado utilizando un canal diferente abierto a nuevos segmentos de la sociedad.

#### 2.6.7 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA EN ESPAÑA EN LA ACTUALIDAD

En los últimos años, consciente de la importancia del patrimonio de la Iglesia, tanto en su vertiente de conservación, como en el ámbito de la difusión y, muy especialmente, a través de las normativas y documentos que han ido apareciendo sobre el tema impulsados por el Vaticano, la Conferencia Episcopal y por las diferentes diócesis, en lo que se refiere a las posibilidades catequéticas de los bienes culturales de la Iglesia, en un tiempo en que se hacen necesarias nuevas vías de comunicación

con el gran público, se han ido mejorando y desarrollando los museos de la Iglesia en España.

Paralelamente, se han ido profesionalizando los equipos, abriéndose a personal técnico secolar y a nuevos sistemas de gestión, en muchos casos, en colaboración con instituciones públicas y privadas, dando lugar a nuevos museos o a renovadas experiencias. En este sentido, los actuales museos de la Iglesia no difieren, en el caso de aquellos considerados oficialmente como tal, de los civiles, tanto en su funcionamiento como en el actual desarrollo e innovación desde los puntos de vista museológico y museográfico.

También el auge del turismo cultural y la necesidad de conseguir modelos de gestión auto sostenibles, han llevado a muchas diócesis y cabildos a ver en su patrimonio una vía de financiación de cara a la propia conservación del patrimonio, dando como resultado, sobre todo, la comentada musealización de las catedrales –generalmente a través de sus museos catedralicios- o la rehabilitación de edificios para acoger nuevos museos en los que exponer, de forma adecuada, parte de los importantes fondos artísticos con que cuenta la Iglesia española.

No todas las comunidades autónomas o diócesis han seguido un mismo modelo ni un mismo ritmo en cuanto a esta *nueva museología*, habiendo notables diferencias entre ellas, aunque bien es verdad que, salvo excepciones, en todas las diócesis se han creado o mejorado los principales museos. También se han sumado las órdenes religiosas, con interesantes ejemplos que, cada vez, van a más.

La participación desde la Conferencia Episcopal Española, sobre todo a través de la Asociación de museólogos de la Iglesia en España y su labor consultiva y asesora, ha dado, en este campo, importantes frutos de cara al futuro de los museos españoles, cada vez más alejados del estereotipo de museo eclesiástico como una sacristía-almacén de obras de orfebrería y vestiduras litúrgicas.

De este modo, podría establecerse la siguiente clasificación para los museos de la Iglesia en España en la actualidad:

- **Museos catedralicios:** salvo algunas excepciones, como el de la Catedral de Santiago, suelen estar asociados a la musealización de las catedrales, cada vez más frecuente en España para permitir el auto sostenimiento, conservación y mantenimiento de las mismas.
- **Museos catedralicios y diocesanos:** una variación del grupo anterior, son instituciones generalmente con más antigüedad y asociadas a diócesis pequeñas, que concentran en su principal templo el patrimonio más importante. Con la musealización de las catedrales, se incluyen, también, en el recorrido de las mismas.

- **Museos diocesanos:** es el grupo donde se ha producido una mayor innovación en los últimos años, con algunos ejemplos destacados que se verán a continuación, siguiendo las recomendaciones de la Iglesia y, generalmente, con una finalidad pastoral más acentuada, organizando el discurso, en los nuevos museos, en ese sentido. Son gestionados por las diócesis, a través de sus delegaciones de patrimonio, estando más despreocupados en lo que a generación de ingresos se refiere.
- **Museos de órdenes religiosas:** instituciones tradicionales, en los últimos años también se han producido importantes novedades, aportando además interesantes modelos de gestión, en muchas ocasiones en colaboración con administraciones públicas.
- **Otros Museos:** aquellos que tienen sistemas de gestión mixtos, como el caso de algunos museos de Cataluña, en que por acuerdos institucionales, se da una participación de administraciones públicas y de las respectivas diócesis, como los Museos diocesanos y comarcales.

Aunque el tema daría para una investigación completa sobre la situación de los museos de la Iglesia en España -y en los últimos años se han realizado algunos estudios sobre la materia en varios lugares-, sí parece conveniente llevar a cabo un rápido recorrido por algunas de las experiencias más destacadas en materia museística en la Iglesia española, analizándose con mayor detalle, después, el caso gallego.

#### 2.6.7.1 ANDALUCÍA

En el caso de Andalucía, las experiencias más interesantes han venido de la mano de la musealización de sus principales catedrales a través de sus museos. De este modo en Sevilla, se ha agrupado una visita única, previa adquisición del correspondiente billete de museo, para visitar la Catedral, donde se exponen *in situ* algunas de sus obras principales, accediendo a través de un pequeño Museo, fundamentalmente de piezas de orfebrería del antiguo Tesoro, también incluido en la visita al igual que la subida a la Giralda.

La institución hispalense fue de las primeras catedrales importantes de España en adoptar esta solución, que le ha permitido establecer un modelo de gestión auto sostenible en el cual los recursos obtenidos con las visitas culturales se destinan a la conservación del templo y su patrimonio; un modelo que ha sido estudiado, adaptado e imitado por otras catedrales españolas, discriminando los usos del espacio catedralicio en función de los horarios, reservando parte del día al culto y dejando la capilla Real para el ordinario y la oración.

En el caso de la *Catedral-Mezquita de Córdoba*, se sigue un modelo similar al sevillano, con el culto centrado sobre todo en la Capilla del Sagrario y discriminación

horaria del interior del templo con acceso para visita cultural previa adquisición de la correspondiente entrada. En los últimos tiempos, se ha generado un debate sobre la gestión del monumento, ya que la Junta de Andalucía propone un modelo mixto compartido entre la administración pública y la Iglesia, un sistema que, polémicas políticas al margen, podría resultar interesante para la gestión de los principales edificios religiosos de España, en los cuales hay un componente social y una aportación pública a su conservación de gran importancia.

También en Córdoba, se está impulsando desde hace años, por el Obispado, la apertura de un *Museo Diocesano*, para lo que se rehabilitaría una nueva sede. La situación de las cajas de ahorro en los últimos años –pues Caja Sur era propiedad de la Iglesia cordobesa y aportaba parte de sus beneficios a la conservación y difusión del patrimonio cultural- ha retrasado este proyecto.

En el caso de la Catedral de Málaga<sup>98</sup>, desde el año 1994 se cuenta con un *Museo catedralicio* que responde al modelo clásico de este tipo de centros y que fue formado a raíz del cierre del *Museo Diocesano* con ocasión de la celebración en su sede de una gran exposición sobre Picasso, con las piezas procedentes de los fondos artísticos de la Catedral integrados en el citado Museo Diocesano. Este centro es más bien una exposición permanente de parte de las colecciones catedralicias, dispuestas en dos salas, la Capitular y su ante-sala, donde se exhiben piezas de Pedro de Mena, Ribera o Luis de Morales, entre otros.

En el campo de los museos de órdenes religiosas, los carmelitas, que cuentan con un buen número de centros en toda España, presentan varios conventos con colecciones visitables y, sobre todo, con el *Museo de San Juan de la Cruz* en Úbeda<sup>99</sup>, abierto en 1978 y ampliado en 1999, incorporando piezas destacadas de otros conventos carmelitanos de Andalucía e incluyendo una sala dedicada a arte contemporáneo religioso.

### 2.6.7.2 ARAGÓN

En Aragón, que cuenta con un riquísimo patrimonio cultural de la Iglesia, se ha producido en los últimos años un importante y destacado desarrollo en el ámbito de los museos, con la dotación de nuevas instalaciones en varios de ellos e, incluso, con la creación de un nuevo *Museo Diocesano* en Zaragoza, situado en la misma Plaza del Pilar y en el que se realizó un importante esfuerzo en el campo de la museografía.

Situado en el remodelado Palacio Episcopal, el *Museo Diocesano* fue inaugurado en el año 2011 e incluye, en un cuidado montaje, recursos multimedia y audiovisuales con piezas de escultura, pintura y orfebrería de la diócesis, así como diversas estancias del propio Palacio que se incluyen en la visita, permitiendo un recorrido por la historia y el arte de la diócesis.

98 García Mota, F.: “Museo catedralicio de Málaga”, en *Patrimonio Cultural*, 48, 1. 2008. Pp. 185-186.

99 Dobado, J.: “Los museos carmelitanos en España”, en *Patrimonio Cultural* (en prensa).

Frente al citado *Museo Diocesano*, se encuentra la Catedral de El Salvador, más conocida por La Seo, que ha sido musealizada, salvo en horario de culto, incluyendo en la visita el *Museo de Tapices de La Seo*, fundado en 1932 y que está formado por una de las mejores colecciones de tapices de España, con piezas procedentes de talleres europeos de los siglos XV a XVI llegadas a la Catedral a través de donaciones reales y de algunos prelados zaragozanos. El Museo, gestionado por el Cabildo metropolitano, ha realizado en los últimos años un importante trabajo de restauración y nuevo montaje de las piezas expuestas, además de contar con un cuidado depósito para aquellas obras no exhibidas habitualmente; una costosa labor para la que ha contado con el mecenazgo de la Caja de Ahorros de la Inmaculada en una modélica colaboración institucional.

El Cabildo de Zaragoza también gestiona, en la Basílica del Pilar, el *Museo Pilarista*, recientemente remodelado, que cuenta con una de las mejores colecciones de joyas de España.

También en Aragón, deben destacarse tres museos diocesanos que conservan importantes colecciones y, en el campo de la gestión han sido profesionalizados, presentando una gran vitalidad a través de muchas actividades. En este sentido, se impulsa la posible creación de una *Consorcio de museos diocesanos de Aragón* que podría aportar destacadas novedades en lo que a la gestión de los museos de la Iglesia respecta si es que la iniciativa progresa.

El *Museo Diocesano de Huesca* se encuentra situado junto a la Catedral y se visita conjuntamente con esta, que ha sido musealizada salvo en los horarios de culto. El Museo, cuyos fondos proceden de la propia Catedral y de conventos y parroquias de la diócesis, se organiza temáticamente en cuatro áreas: orfebrería, arte medieval -destacando la colección de pintura gótica aragonesa-, renacimiento y barroco.

El *Museo Diocesano de Barbastro-Monzón* también se encuentra junto a la Catedral, en dependencias rehabilitadas del Palacio Episcopal en las que se exhibe una rica colección con piezas desde la edad media hasta el barroco.

Por su parte, el *Museo Diocesano de Jaca*, que también ha sido recientemente remodelado -fue inaugurado en el año 2010-, en su sede del claustro románico de la Catedral, con un cuidado discurso y montaje museográfico, destaca especialmente por su colección de pinturas murales románicas, a las que se unen pinturas murales góticas, piezas de orfebrería e importantes obras medievales en diversos soportes.

#### 2.6.7.3 ASTURIAS

El llamado *Museo de la Iglesia de Oviedo*<sup>100</sup> fue inaugurado en el año 1990, tras más de un siglo en el que se sucedieron diversos intentos de creación de un museo

100 VV. AA.: *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones*. Oviedo, 2009.



de la Iglesia en Asturias desde un proyectado Museo de Arqueología Religiosa para formación de los futuros sacerdotes y situado en el Seminario Conciliar impulsado en 1881 y, sobre todo, el proyecto realizado en los años centrales del siglo XX que, finalmente, tampoco llegó a hacerse realidad. Se encuentra situado en la Catedral e incluye en la visita espacios de la misma como la Cámara Santa, donde se expone parte de la colección de orfebrería; la mayor parte de sus fondos proceden de la propia Catedral, aunque también incorpora piezas de otras iglesias de la diócesis.

Actualmente, al estar musealizada la Catedral, la visita se incluye en el acceso con audioguía a la misma, salvo en horario de culto, que se ofrece un billete parcial en el que se incluye el Museo, la Cámara Santa y el Claustro.

### 2.6.7.4 BALEARES

La Catedral de Mallorca es, sin duda, el principal recurso cultural con el que cuenta la Iglesia en Baleares. Actualmente está musealizada a través del acceso al *Museo capitular*, tres salas anejas al templo con entrada por la Casa de la *Almoina*, donde también se encuentra el Archivo capitular. El Museo presenta interesantes piezas de orfebrería, escultura y pintura desde la Edad media al barroco, dispuestas en espacios singulares: la Sacristía de *Vermells*, la Sala Capitular gótica y la Sala Capitular barroca.

El recorrido por la Catedral también permite ver *in situ* importantes obras testimonio de la evolución histórica del templo, destacando, además de los elementos góticos y barrocos, la intervención realizada en los primeros años del siglo XX por Antonio Gaudí, que adecuó el espacio catedralicio a las necesidades señaladas por el Obispo Pere Joan Campins, resumidas en la respuesta de este al arquitecto catalán cuando le preguntó por lo que quería: “un altar para Dios, una cátedra para el Obispo y una Catedral para el pueblo”.

En el año 2014 y hasta febrero de 2015, con motivo de la celebración, por impulso del Cabildo mallorquín, del Año Campins-Gaudí para conmemorar el final de las obras de reforma de la Catedral a causa del fallecimiento, en febrero de 1915 del Obispo Campins, se llevó a cabo la última intervención hasta ahora en el *Museu Diocesà*, situado en espacios del Palacio episcopal, muy próximo a la Catedral.

El Cabildo se hizo cargo, en enero de 2014 de la gestión de un Museo que es de los más antiguos de España, pues fue inaugurado en 1916 conmemorando el primer aniversario de la muerte de Campins que había sido su impulsor, y que ha pasado por varias etapas hasta su total rehabilitación y ampliación en 2007, dentro de la importante intervención realizada en todo el edificio. En ese momento, se dotaron nuevos espacios, se realizó un discurso museológico con criterios cronológicos y una



nueva selección de piezas, de unos fondos procedentes de la diócesis y, finalmente, se llevó a cabo un nuevo montaje con una sobria museografía<sup>101</sup>. A pesar de todo ello, el Museo no terminaba de asentarse y apenas contaba con actividad, más allá de períodos concretos; para paliar esta situación, impulsar el Museo con una necesaria vinculación a la Catedral, el Cabildo, como se ha comentado, se hizo cargo de su gestión por un período, prorrogable, de 10 años.

Dentro de las actividades del Año Campins-Gaudí, se ha llevado a cabo una primera fase de remodelación museológica y museográfica de unos espacios, por lo demás, perfectamente rehabilitados para la función museística. Esta nueva actuación, bautizada con el nombre de *Espai Campins-Gaudí*, tiene como objetivo principal la interpretación de la obra de reforma realizada por ambos personajes en la Catedral de Mallorca, a través de piezas originales conservadas en la Catedral y en el Museo, de recursos multimedia y audiovisuales, todos ellos realizados *ex novo* para el proyecto y, sobre todo, de un discurso museológico plasmado en una cuidada museografía, un proyecto que contó con el asesoramiento de la Asociación de museólogos de la Iglesia en España.

El *Espai Campins-Gaudí*, supuso la intervención en los accesos, recorridos y servicios al visitante del Museo; en las tres últimas salas de la planta baja, donde se aborda la historia y el arte de la Catedral antes de la citada reforma; y en toda la planta superior, a excepción de las salas dedicadas a exposiciones temporales, que ocupan un área distinta. También incluyó la recuperación de piezas que se encontraban en el almacén del Museo y de otras procedentes de los fondos de la Catedral.

De este modo, el Museo queda organizado en tres ámbitos, el dedicado a la historia del cristianismo en Mallorca desde los orígenes a nuestros días, el referido *Espai* y el dedicado a exposiciones temporales, quedando pendiente una deseable reorganización de, al menos, el primero de ellos; además de dotar al Museo de una estructura de funcionamiento que permita mantenerlo vivo y activo.

En Mallorca también cabe destacar el *Museo del Santuario de Lluc*, inaugurado en 1952 a partir de fondos arqueológicos y exvotos y que ha ido sumando colecciones a través de importantes donaciones, constituyendo una muestra artística de temática mallorquina de gran importancia.

#### 2.6.7.5 CANTABRIA

El *Museo Diocesano de Santillana del Mar*<sup>102</sup>, también llamado de *Regina Coeli*, en alusión a la advocación del edificio en que se encuentra, antiguo convento

101 Gaita Socías, M<sup>a</sup> M.: "El Museo Diocesano de Mallorca: una experiencia renovadora". En *Patrimonio Cultural*, nº 48, 1. Madrid, 2008. Pp. 165-176.

102 Campuzano Ruiz, E.: *Museo Diocesano "Regina Coeli"*. Santander, 1990

dominico, fue fundado en 1958 y además de Museo es el órgano encargado de velar por el patrimonio diocesano, que integra sus fondos. De este modo, cuenta con taller de restauración adscrito, una revista digital -*Clavis*- y un gabinete pedagógico que trabaja conjuntamente con los centros escolares de Cantabria. También es el órgano encargado de coordinar la realización del inventario de patrimonio de la diócesis y de realizar actividades de estudio y divulgación del mismo a través de programas de visitas y otras acciones.

Sus fondos están protagonizados por la colección de escultura sacra, con predominio de piezas de tipo popular procedentes de las parroquias de la diócesis.

### 2.6.7.6 CASTILLA – LA MANCHA

La Catedral de Toledo está musealizada desde hace varios años, ofreciendo diversas modalidades de entrada que incluyen la visita a los llamados *Museos*, especificando en el billete que se trata de una *entrada-donativo* cuyo importe se destina, íntegramente, al sostenimiento de la Catedral. También se visitan capillas, el claustro y, en la modalidad *visita completa*, la *Torre de las Campanas*.

Los *Museos* son, en realidad, distintos espacios en los que se organizan, en sus ubicaciones habituales, las distintas colecciones que integran los fondos catedralicios: Tesoro, Sacristía, Sala Capitular, Coro y Pinacoteca.

Es de destacar el impulso que desde el Cabildo de Toledo se ha dado recientemente a su colección de tapices y textiles, que cuenta desde el mes de noviembre de 2014, con un nuevo Museo abierto en el antiguo Colegio de Infantes, edificio que ha sido rehabilitado para la ocasión y que permite exponer y conservar parte de los ricos fondos que integran esta colección de la Catedral, así como otras piezas de orfebrería, escultura e, incluso, parte del *Monumento de Jueves Santo* del templo primado. También existe la posibilidad, mediante entrada combinada, de vincular la visita con la de la Catedral.

Una actividad relacionada con el turismo cultural que también merece la pena destacarse, pues aún en su gestión, dependiente del propio Arzobispado de Toledo, seis monumentos musealizados es la llamada *Pulsera turística de Toledo*; una iniciativa que va más allá de ofrecer una entrada común, pues ha supuesto la gestión conjunta y la adecuación museológica de estos espacios en los que se puede profundizar en la rica historia de las *tres culturas* de Toledo y ver alguna de sus obras clave, como el cuadro de *El entierro del Señor de Orgaz* en la Iglesia de la Santa Cruz.

También en Sigüenza, su Cabildo se ha preocupado en los últimos tiempos por la conservación y puesta en valor de su colección de tapices, en esta ocasión ocho piezas flamencas del siglo XVI representando las *Alegorías de Palas Atenea* que, tras su restauración en la Real Fábrica de Tapices han pasado a ocupar espacios en el claustro

habilitados para albergar este nuevo Museo, al que se sumarán, tras la restauración que se lleva a cabo actualmente, otras ocho piezas con la Historia de *Rómulo y Remo*. Junto a estas obras, también restaurada recientemente, se encuentra *La Anunciación* de El Greco.

La Iglesia de Sigüenza completa su oferta museística con el llamado *Museo Diocesano de Arte Antiguo*, ubicado en un palacete clasicista situado frente a la Catedral adquirido por la propia diócesis en el año 1956 para dedicarlo a esta finalidad y que ha sido ampliado y renovado en varias ocasiones.

La Villa de Pastrana cuenta, por su parte, en la Sala capitular de la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, con el *Museo de Tapices*, recientemente remodelado, donde se exponen seis piezas flamencas del siglo XV representando la conquista de varias plazas africanas por Alfonso V de Portugal; así como algunas otras piezas de los fondos artísticos de esta Colegiata.

Por su parte, en el centro histórico de Cuenca se encuentra el *Museo Diocesano*, donde además de dos series de tapices flamencos de los siglos XVI y XVII, de temática mitológica; se cuentan piezas textiles, de orfebrería, escultura y pintura, destacando dos obra de El Greco.

Finalmente, en Ciudad Real, se encuentra el *Museo Diocesano*, fundado en 1990 en dependencias del Obispado, que sigue el modelo de este tipo de instituciones en su época, incorporando en sus colecciones piezas, sobre todo pintura, escultura, orfebrería y vestiduras históricas, con un criterio cronológico y catequético.

#### 2.6.7.7 CASTILLA Y LEÓN

La situación en Castilla y León está protagonizada muy especialmente por la labor desarrollada, desde su creación en 1988, por la *Fundación Las Edades del Hombre*, que aglutina a las diócesis de esta región y que ha desarrollado, dentro de sus proyectos expositivos, amplios trabajos de documentación y conservación del patrimonio eclesiástico, especialmente rico y significativo en Castilla y León.

Las principales catedrales castellanas han ido musealizándose en la necesidad de generar recursos suficientes para su conservación y funcionamiento; es el caso de la Catedral de Burgos, que está a punto de finalizar una completa restauración que se ha desarrollado a lo largo de las dos últimas décadas. Como es habitual en las catedrales musealizadas, se realiza una separación de usos del edificio en función de los horarios, entre culto y turismo, reservándose, así mismo, espacios para la oración permanente. La visita a la Catedral ofrece distintas tarifas en función del tipo de público y servicios, como es el caso de la inclusión de las audioguías en el precio del billete.

En el caso de la Catedral de León, esta se ha sumado hace poco tiempo al

listado de catedrales con acceso de pago fuera de horarios de culto, visitas que se realizan a través del *Museo Catedralicio* y que incluyen, también, el Claustro y, en algún período que así lo permiten, algunas de las restauraciones que se llevan a cabo en el templo. También se ofrece la posibilidad de visitar exclusivamente el Museo, sin incluirse el acceso al interior de la Catedral, sobre todo para el momento en que se están celebrando cultos en la misma. En el campo de lo novedoso está la llamada *Tarjeta de los leoneses*, que permite el acceso libre a la Catedral y al Museo durante un año por precio total de 9 €.

En el caso del *Museo Catedralicio* de León, fue fundado en 1981 como resultado de la fusión con el antiguo Museo diocesano. Se encuentra dispuesto en estancias en torno al claustro de la Catedral, con un recorrido cronológico que va desde la prehistoria al siglo XX.

También en León, se encuentra el *Museo de San Isidoro de León*, localizado en la Colegiata, uno de los principales templos románicos de España y que incluye en su recorrido, además, el Panteón de los Reyes, el Tesoro, el Claustro y la Biblioteca, proporcionando un viaje por el románico a través de piezas de gran interés.

En Salamanca, existe un billete único para la visita a la Catedral Nueva, Catedral Vieja, el Claustro y el Museo. Junto a ello, cabe destacarse la exposición permanente *Ieronimus*, conmemorativa de los 900 años de la diócesis y abierta con motivo de la capitalidad cultural europea en el año 2002, está ubicada en las torres de las catedrales y permite recorrer sus estancias.

Por su parte, en Valladolid, en los espacios de la antigua Colegiata que precedió a la actual Catedral y anejos a la misma, se encuentra el *Museo catedralicio y diocesano*, fundado en 1965 y que destaca especialmente por sus fondos de escultura barroca castellana.

También en Valladolid cabe destacarse el *Museo Oriental*, perteneciente a la Orden de los PP. Agustinos Recoletos como testimonio de su labor misionera desde su fundación por San Agustín, constituyendo, sus fondos, una de las mejores colecciones de arte de Extremo Oriente de España. El Museo está organizado en tres secciones: China, Japón y Filipinas; y cada una de ellas, desglosada en técnicas y materiales, completándose su labor con nuevas adquisiciones, exposiciones temporales y una destacada actividad investigadora.

En Astorga se encuentra el *Museo catedralicio*, dispuesto en diversas estancias de la Catedral y que sigue el esquema tradicional para este tipo de museos, disponiendo de buen número de piezas y espacios singulares de forma un tanto anárquica. En la misma localidad, el *Museo de los Caminos* es el diocesano, que ha recogido, en el Palacio Episcopal realizado por Gaudí, piezas de las iglesias de la diócesis en riesgo de

conservación, desde su fundación en el año 1962, permitiendo, además, un recorrido por los principales espacios concebidos por el citado arquitecto catalán.

Como en otros ejemplos ya vistos, en Zamora, desde 2005, se ha unificado la visita a la Catedral y al Museo, salvo en las horas de culto en que la primera es de acceso libre para participar de ellos. El *Museo catedralicio* fue fundado en 1926, ampliado en 1992 y, su última remodelación tuvo lugar con motivo de la exposición de Las Edades del Hombre del año 2001. Se encuentra en dependencias del claustro y tiene, también, carácter diocesano. Entre sus fondos destaca la gran colección de tapices de la Catedral zamorana, con piezas flamencas de los siglos XVI a XVII y temática mitológica; así como piezas de orfebrería y pinturas sobre tabla góticas.

Entre los museos de órdenes religiosas en Castilla y León cabe destacarse también el *Carmus*, museo carmelitano en Alba de Tormes, en la Casa fundada por Santa Teresa de Jesús, que en el año 2014 ha sido ampliado y actualizado con motivo del V centenario de nacimiento de la Santa de Ávila, configurando un gran museo con importantes piezas que giran en torno a la figura de Santa Teresa.

#### 2.6.7.8 CATALUÑA

Dentro de las catedrales que han regulado sus accesos y discriminado los usos del edificio, la de Barcelona presenta la novedad de que la visita gratuita tiene un horario más amplio de la mera asistencia a los cultos en su Capilla Mayor. También mantiene, como otras, un espacio reservado permanentemente a la oración, aun en periodo de acceso controlado con el pago de una entrada, incidiéndose, en este caso, en que la cantidad aportada se trata de un donativo.

Para el caso de la visita cultural, la adquisición de la entrada da derecho al acceso a distintos espacios de la Catedral, incluyéndose el pequeño Museo, situado en la Sala Capitular, al coro, al claustro, a las terrazas, a la Capilla del Cristo de Lepanto y al recorrido por el interior de la basílica.

En momentos de acceso gratuito, se cobra billete para visitar el Coro y, también, individualmente, para acceder, a través del ascensor, a las terrazas.

Situado junto a la Catedral, en el edificio de la Pía Almoína, se encuentra el *Museo Diocesano de Barcelona*, pionero en los primeros años 90 en lo que a la modernización y consolidación institucional de este tipo de museos en España y que, en el año 2016, cumplirá los cien años de historia, en los cuales ha ido recopilando, conservando y difundiendo, en los últimos tiempos a través de destacadas exposiciones temporales, el patrimonio cultural de la diócesis. Para ello, cuenta con unas completas colecciones de todos los períodos artísticos.

Cataluña fue pionera, en los últimos años del siglo XIX, en la creación de museos de arte sacro, sobre todo de carácter diocesano, en los cuales ir recogiendo las principales



piezas de las diócesis respectivas. Vic, Lleida y Solsona, son los ejemplos más antiguos de este proceso y, en los últimos tiempos, han sido también innovadores en sus modelos de gestión, incorporando a la misma, a través de acuerdos y convenios, a instituciones públicas que han ayudado a que estos centros mantengan un funcionamiento y actividades al nivel de los museos civiles.

En el caso del *Museo Episcopal de Vic*, pionero en el panorama español al ser fundado en 1891, fue reinaugurado en una nueva sede construida *ex profeso*, en el año 2002, a raíz del convenio suscrito años antes entre el Obispado, el Ayuntamiento y la Generalitat de Cataluña. De este modo, una Junta de Gobierno conformada por representantes de las tres entidades es la encargada de gestionar el Museo, que tiene una plantilla técnica especializada para el funcionamiento del mismo. Desde 2009 cuenta, además, con el llamado *Círculo del Mev*, en torno al cual se organiza el mecenazgo y la participación social que apoya al Museo. En sus ricos fondos, caben destacarse las colecciones<sup>103</sup> de pintura y escultura medieval catalana, así como la de orfebrería y artes decorativas. También debe reseñarse la actividad educativa que se desarrolla desde el Museo.

En el caso de Lleida, en la actualidad el nombre oficial es *Museo de Lleida*, con los apellidos de Diocesano y Comarcal, aportando un novedoso sistema de gestión regido por un Consorcio en el que están representadas todas las instituciones implicadas: Generalitat, Diputación, Ayuntamiento, Obispado y Consejo Comarcal. Con este modelo, implantado en el año 1997, se unificaron en una misma institución y en un nuevo edificio, las dos principales colecciones artísticas con las que históricamente contaba Lleida, la arqueológica del llamado Museo de Antigüedades y la artística del Museo Diocesano de Lleida, fundado en 1893. A ellas se incorporaron parte de las colecciones artísticas de la Catedral ilerdense y otras piezas procedentes, sobre todo, de depósitos del Museo de Arte y del Arqueológico de Cataluña.

Entre los ricos fondos con que cuenta el Museo, destacan los tapices de la *Seu Vella*, cuatro series: *Mitológica*, *Vicios y Virtudes*, *David y Betsabé* e *Historia de Abraham*, realizadas en talleres flamencos del siglo XVI, parte de las cuales han sido restauradas recientemente por la Fundación La Caixa.

Como en el caso de Vic, en Lleida se realiza un completo programa de mecenazgo que ha permitido realizar actividades y tareas de conservación e incremento de fondos. También se ofrecen diversos servicios, entre ellos un destacable programa educativo.

El mismo ejemplo se da en el caso de otro de los primeros museos diocesanos fundados en España, el de Solsona, que lo fue en 1896, como Museo Arqueológico Diocesano. En la actualidad, manteniendo su sede, recientemente rehabilitada, en dependencias del Palacio Episcopal, es *Museo Diocesano Comarcal*, conjugando la

---

103 VV. AA. *Museu Episcopal de Vic*. Guía de las colecciones. Vic, 2003.

conservación, estudio, divulgación y acrecentamiento de ambos patrimonios, contando con importantes colecciones organizadas cronológicamente, desde la prehistoria hasta época contemporánea.

Algo similar, aunque con ciertas particularidades propias, sucede en el caso del *Museu d'Art de Girona*, marca en la que se conjugan las colecciones del antiguo Museo Provincial con las del Museo Diocesano, fruto de un convenio suscrito entre Diputación provincial y Obispado que luego se ampliaría, por motivos competenciales, incorporando a la Generalitat de Cataluña. El Museo se asienta en el Palacio Episcopal y cuenta con colecciones destacables de arte medieval y moderno.

Por su parte, la Catedral de Girona apenas mantiene culto más allá de los domingos, con un sistema de visita cultural mediante pago de entrada y acceso a diversos espacios que, además de la basílica incluyen el claustro o el Tesoro, el resto de horas de apertura.

En el claustro de la Catedral de Tarragona se ubica el *Museo Diocesano*, en este caso de gestión independiente por parte de la diócesis y que en 2014 ha cumplido su primera centuria. En el año 1992 fue renovado para la celebración de una exposición temporal y, en la actualidad, está incluido en la visita a la Catedral con un mismo billete; con colecciones que van desde restos arqueológicos romanos hasta el siglo XIX.

#### 2.6.7.9 EXTREMADURA

La Catedral de Badajoz ha organizado sus usos turísticos hace algunos años, con una entrada de 1 € que no incluye el *Museo Catedralicio*, dispuesto en el claustro y espacios anejos, para el cual es preciso retirar otro billete. El Museo, fundado en los años centrales del siglo XX, aunque empezó a proyectarse treinta años antes, fue remodelado en los últimos años de la década de los 90, ofreciendo un recorrido por la historia de la archidiócesis pacense, desde la época visigótica, interesantes piezas litúrgicas, tapices flamencos del siglo XVI y, de forma muy especial, la obra pictórica de Luis de Morales, uno de los principales pintores españoles del siglo XVI.

Por su parte, la Concatedral de Cáceres, cuenta también con un pequeño Museo dedicado a piezas litúrgicas procedentes de diversos lugares de la diócesis, si bien no tiene, en su definición, ese carácter diocesano.

De origen Jerónimo, ahora dependiente de la Orden franciscana y, aunque en la provincia de Cáceres perteneciente al Arzobispado de Toledo, es el Santuario de Guadalupe, de los más visitados de España y que cuenta con un destacado patrimonio histórico-artístico, destacando los fondos pictóricos de su museo, con piezas de Lucas Jordán, Carducho o El Greco entre otros. También cuenta con una buena colección de libros miniados ejecutados en el propio Monasterio entre los siglos XV y XVI y bordados



renacentistas y barrocos. Todas las colecciones se presentan en sus respectivos *museos*, clasificados por especialidades.

### 2.6.7.10 CANARIAS

En Tenerife, la Catedral de La Laguna cuenta con un *Museo Catedralicio* en el que se exponen algunas piezas importantes de escultura renacentista y barroca pertenecientes a los fondos de la Catedral, así como obras de orfebrería de procedencia canaria, cordobesa y americana y una destacada colección de vestiduras litúrgicas históricas bordadas.

También dependiente del Cabildo de La Laguna y ubicado en las llamadas Casas Capitulares, debe citarse el *Museo de los Iconos*, formado por la más destacable colección de iconos ortodoxos de España.

En el caso de Gran Canaria, la Catedral de Canarias tiene un horario de visitas en el cual está incluida en el billete del *Museo Diocesano de Arte Sacro*, mientras que en los cultos, se cierra a la visita manteniéndose abierto el Museo, fundado en 1984 y que además de sus colecciones ofrece el acceso a espacios singulares anejos a la Catedral, como la Sala Capitular o el Tesoro. Entre sus fondos se encuentran importantes piezas escultóricas procedentes de diversas iglesias de la diócesis. De forma independiente, el Cabildo gestiona también el acceso a las torres.

También en Gran Canaria se encuentra el *Museo de la Basílica del Pino*, fundamentalmente dedicado a orfebrería y a las ofrendas a la Virgen.

Las islas de Fuerteventura y Lanzarote cuentan, así mismo, con sendos museos de arte sacro, el primero situado en Betancuria, conserva una selección de piezas del patrimonio de la Isla; y el segundo, en Haría, fue refundado recientemente recuperando una institución fundada en 1975 bajo el nombre de Museo de Arte Sacro Popular.

### 2.6.7.11 LA RIOJA

La Catedral de Santo Domingo de la Calzada, como otras muchas, está musealizada y el billete de entrada incluye también el acceso a su exposición permanente y a la torre. También ofrece otros programas, como visitas guiadas e, incluso, nocturnas, todo con diferentes tarifas. Como es habitual en estos casos, el billete se incluye en el Museo y se explicita que se trata de un donativo para conservación del patrimonio de la Catedral, evitándose aplicar un precio a la entrada a un templo, aun fuera de horas de culto.

Fundado en 1975 tras la rehabilitación de la arquería del claustro y reabierto recientemente tras su clausura para una exposición temporal, el *Museo Diocesano de*

*Calahorra* expone fondos artísticos procedentes de diversas iglesias de la Diócesis. También en Calahorra, se encuentra, en la Iglesia de San Francisco, una exposición permanente de pasos de Semana Santa, gestionado por la Cofradía de la Vera Cruz.

#### 2.6.7.12 MADRID

Fundado en 2008, el *Museo de la Catedral de la Almudena*<sup>104</sup> ha manifestado en su corta vida una intensa actividad, incorporando nuevos espacios a la visita y piezas a sus fondos, centrados en la construcción de la Basílica y en la historia de la diócesis madrileña. Recientemente, el Museo también gestiona las visitas a la Capilla del Obispo.

Dos estancias de la Catedral de Alcalá de Henares albergan el Museo catedralicio, la Antesala Capitular alberga el sepulcro del Arzobispo Carrillo y la Sala Capitular, el tesoro y el resto de fondos artísticos.

#### 2.6.7.13 MURCIA

Tras una completa rehabilitación realizada en el año 2007, el *Museo de la Catedral de Murcia* volvió a abrir con un nuevo discurso museológico y una acertada museografía, a través de la cual se va desgranando la historia de la Catedral y diócesis de Cartagena con piezas entre las que se encuentran obras de Salzillo, Lucas Jordán o Madrazo y restos arqueológicos y arquitectónicos de los orígenes de la propia Catedral y la Mezquita preexistente. El Museo, dependiente del Cabildo, organiza también, de forma independiente, las visitas turísticas a la Torre de la Catedral.

Con un modelo de gestión mixta, en el que se encuentran las administraciones públicas, el Obispado y la Cofradía de Jesús, el *Museo Salzillo*, situado en la Iglesia de dicha cofradía, es la institución museística más importante de Murcia. En el año 2009 se realizó su última reforma, adaptando las estancias anejas al templo para la exposición de las colecciones y reservando la Iglesia para los pasos de Semana Santa, obra de Salzillo.

#### 2.6.7.14 NAVARRA

Recientemente se ha llevado a cabo la remodelación y ampliación del *Museo catedralicio y diocesano* de Pamplona, incorporando nuevos espacios anejos a la Catedral, dentro del proyecto expositivo *Occidens*, una de las más novedosas aportaciones a la museografía en los museos de la Iglesia de España. A través de la

---

104 Fernández Talaya, M<sup>a</sup> T. y Junquera Prats, J.: *Museo de la Catedral de la Almudena. Catálogo de la exposición*. Madrid, 2007.

recuperación de espacios y piezas de los fondos del Museo, se crea un discurso basado en la historia de la civilización occidental, con un importante uso de recursos visuales y nuevas tecnologías, en una muestra de que la nueva museología y museografía no está reñida con los museos de la Iglesia.

En Tudela, dos salas del complejo de la Catedral, albergan el *Museo catedralicio y diocesano*, reformado por última vez en 1996, con una selección de piezas de orfebrería, pintura gótica y renacentista y escultura medieval y barroca.

También de gestión eclesiástica, es el *Palacio Decanal* de Tudela, inaugurado en el año 2000 y que alberga un Museo que, sobre todo, incluye el recorrido por los espacios más significativos de este edificio.

### 2.6.7.15 PAÍS VASCO

El *Museo Diocesano de Bilbao* nació en el año 1961, con sede provisional en el Seminario de Derio, hasta que en el año 1991, fruto de un convenio entre el Obispado, el gobierno autonómico y la Diputación Foral de Vizcaya, el museo se trasladó al antiguo convento de la Encarnación, en Bilbao, abriendo al público en el año 1995. En la actualidad, el Museo está gestionado por el Obispado con un importante apoyo de las administraciones públicas, en especial de la Diputación.

El Museo cuenta con unos importantes fondos procedentes de iglesias, conventos y monasterios de la diócesis de Bilbao, organizándose las colecciones en función de su tipología: orfebrería, escultura, pintura y ornamentos litúrgicos, con piezas desde el siglo XII al XX. Es una institución que presenta una importante vitalidad, con la organización de diversas actividades y el funcionamiento de un taller de restauración que se ocupa del patrimonio diocesano.

En la girola de la Catedral de María Inmaculada o Catedral nueva de Vitoria, se encuentra el *Museo Diocesano de Arte Sacro*, resultado de un convenio de colaboración suscrito entre la diócesis y la Diputación Foral de Álava en el año 1997 para preservar los fondos de arte sacro que, durante unos años estuvieron vinculados al Museo de Bellas Artes de Álava, tras su traslado en los años 40 del siglo XX desde el Seminario conciliar.

El Museo se organiza en diversas salas temáticas, en función de la tipología de las piezas, con interesantes colecciones de orfebrería, pintura y escultura, desde el gótico al barroco.

### 2.6.7.16 COMUNIDAD VALENCIANA

Como en otros muchos casos analizados, el *Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia* suma a ese doble carácter, desde los últimos años, la visita al interior

de la Catedral salvo durante la celebración de cultos. Su exposición permanente está organizada, en diferentes salas, siguiendo un discurso cronológico, desde el gótico al barroco, destacando su colección de pintura sobre tabla de los siglos XIV a XVI, con obras de algunos de los principales artistas de la época en España: Pablo de San Leocadio, Vicente Maçip o Juan de Juanes. También es importante su colección de orfebrería y las pinturas de Maella y Francisco de Goya que se exponen en la Capilla Borja. El Museo ofrece diversos servicios, como visitas guiadas previa reserva.

El Museo, fundado en 1966, recoge diversas experiencias previas que, desde 1909 y tras una conflictiva situación en la Guerra Civil, fueron configurando la identidad de esta institución, que debe su actual configuración y gestión a los acuerdos y colaboración de la administración autonómica en el año 1995 y a la organización de visitas establecida por el Cabildo en años sucesivos.

También en Valencia se encuentra el *Museo del Real Colegio del Patriarca*, Monumento Nacional que alberga una gran colección pictórica, con piezas de grandes autores que se exhiben en los espacios singulares que conforman las estancias dedicadas a Museo en este edificio.

Tras la exposición *La Luz de las Imágenes*, en la Seo de Xátiva, bajo el título *Lux Mundi*, se restauraron diversas piezas del patrimonio del templo y se dio su forma actual al *Museo de la Seo*, que ya había sido fundado en 1996. Cuenta con una interesante colección pictórica y de orfebrería vinculadas a esta histórica Colegiata, cuna de los Papas Calixto III y Alejandro VI.

En Gandía deben citarse dos proyectos museísticos vinculados, respectivamente, a sendas órdenes religiosas y con diferentes modelos de gestión. Por un lado, el *Palau Ducal* de los Borja, casa de San Francisco de Borja, está gestionado por una Fundación en la que participan el Ayuntamiento, la Universidad de Valencia, la Universidad Politécnica y la Provincia de la Compañía de Jesús, propietaria del edificio y de su patrimonio. El complejo, más que un Museo, es una institución cultural que mantiene una importante vitalidad, con rehabilitación de espacios, exposiciones temporales y otras actividades.

También relacionado con la figura de San Francisco de Borja, es el *Museo de Santa Clara* de Gandía, situado en el convento del mismo nombre, abierto al público en el año 2015 tras una importante intervención en la que han participado el Ayuntamiento de Gandía y la Universidad Politécnica de Valencia y la Comunidad de Clarisas Franciscanas, mediante la firma de un convenio de colaboración que ha permitido la rehabilitación del edificio y una importante actuación museográfica que permitirá la exposición y conservación de una destacada colección artística conservada por las Clarisas a lo largo de los siglos.

En Orihuela se encuentra el *Museo Diocesano de Arte Sacro*, una institución que se encarga de la gestión del patrimonio cultural de la diócesis y se encuentra situado frente a la Catedral, que se incluye en el billete de visita en la modalidad combinada. El Museo tiene una estructura profesionalizada y realiza numerosas actividades en todos los ámbitos: conservación, exposición, difusión, investigación, etc.; y organiza sus colecciones con un criterio cronológico, desde la Edad Media al Neoclasicismo, destacando especialmente el lienzo de Velázquez *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*.

### 2.6.8 LOS MUSEOS DE LA IGLESIA EN GALICIA EN LA ACTUALIDAD

Dejando al margen el *Museo Catedral de Santiago*, objeto de estudio individualizado en el presente trabajo, se realiza a continuación un recorrido por los principales museos de la Iglesia en Galicia prestando atención a las particularidades y características de cada uno de ellos.

Resulta llamativo que una diócesis como la de Santiago, matriz de la Provincia eclesiástica y que cuenta con un importante patrimonio cultural, carezca de *Museo Diocesano* abierto al público, pues sí existe nominalmente y cuenta con una sede en espacios del Monasterio de San Martín Pinario, frente a la Catedral compostelana y sede habitual de exposiciones temporales organizadas, normalmente, por la administración autonómica.

Han sido varios los proyectos que se han realizado para poner en funcionamiento este *Museo Diocesano*, el más reciente de ellos el realizado por Ramón Yzquierdo Peiró, José F. Blanco Fandiño y Dolores Villaverde Solar bajo el título *De Museo a Centro de Patrimonio*, que obtuvo una beca de investigación de la Diputación Provincial de A Coruña en los años 2001 y 2002.

Parte de los espacios que podrían utilizarse para el referido *Museo Diocesano* se han unido a otros espacios de San Martín Pinario para formar el Museo de dicho Monasterio, actualmente gestionado por el Seminario Mayor y que permite un recorrido por el rico patrimonio de este lugar, desde su fundación por los Benedictinos a nuestros días.

El citado Museo es uno de los que fueron promovidos desde la administración autonómica de Galicia en la ciudad de Santiago bajo el epígrafe de *Compostela Aberta*, con ocasión del Año Santo 1999. De estos centros, también se mantiene abierto el *Museo de San Paio de Antealtares*, gestionado por la comunidad de monjas benedictinas de dicho Monasterio, situado muy próximo a la Catedral y con una relación muy especial con esta en sus orígenes.

Otros museos del proyecto *Compostela Aberta*, como el de Santa María de Sar, el de Santa María del Camino o el de Ánimas y San Benito, no han sobrevivido por falta de medios económicos, un hecho que llama la atención al ser lugares de interés en una ciudad con destacada orientación al turismo cultural y un rico patrimonio eclesiástico. Parece una cuestión de gestión y optimización de recursos que, quizás vinculando estos centros al *Museo Catedral*, podría servir de solución para mantener abiertos, con actividad y una gestión centralizada los principales recursos museísticos de la Iglesia en la ciudad.

También en Santiago, se encuentra el *Museo de Tierra Santa*, gestionado por la comunidad franciscana y que cuenta con importantes fondos arqueológicos, artesanales y documentales llegados de Jerusalén, permitiendo profundizar, en Compostela, sobre el Santo Sepulcro o la actividad desarrollada por los franciscanos en Tierra Santa.

En un edificio de nueva planta realizado por el arquitecto Gallego Jorreto próximo a la Colegiata, se encuentra el *Museo de Arte Sacro de Santa María del Campo*, en A Coruña. Se trata de un museo monográfico centrado en una destacada colección de orfebrería de uso litúrgico, con piezas de diversa procedencia organizadas cronológicamente desde el siglo XVI al XX.

En espacios anejos a la Catedral de Lugo se encuentra el *Museo Diocesano y Catedralicio*, con unos ricos fondos arqueológicos, destacando especialmente el *Crismón de Quiroga*, del siglo V; numismáticos y, también, piezas de autores como Cornielles de Holanda, Juan de Bolonia, Juan de Flandes o Domingo de Andrade, que permiten profundizar en la historia de la Catedral y la diócesis lucense.

También en la diócesis de Lugo, en la localidad de Monforte de Lemos, se encuentran dos museos de gestión eclesiástica e interesantes colecciones. El *Museo de Arte Sacro de las Clarisas* está situado en el Convento de Santa Clara, fundado en 1622 por Catalina de la Cerda y Sandoval, viuda del VII Conde de Lemos, incorporando su rico legado artístico con la mejor colección de arte barroco italiano de Galicia y otras piezas de escultura, pintura y orfebrería de procedencia italiana y castellana del renacimiento y el barroco, destacando el Cristo Yacente de Gregorio Fernández.

El *Museo de Nuestra Señora de la Antigua*, en el Colegio del Cardenal, en alusión a su fundador, Rodrigo de Castro, está actualmente gestionado por los PP. Escolapios, si bien fue una fundación jesuítica. En el pequeño Museo abierto en su Sacristía se muestran diversos objetos del fundador y, sobre todo, una pequeña pero selecta colección pictórica, con piezas de El Greco y Andrea del Sarto.

En espacios de la Catedral de Mondoñedo, se encuentra el *Museo Diocesano y Catedralicio*, fundado en 1968 y remodelado recientemente en fases sucesivas con el apoyo de la Fundación Barrié y de la S. A. Xacobeo. Cuenta con importantes colecciones



procedentes de la Catedral y la diócesis, destacando los alabastros ingleses del siglo XV, tablas flamencas del siglo XVI y piezas de uso litúrgico.

En San Martín de Mondoñedo, en el municipio de Foz, se encuentra la primera Catedral de la diócesis mindoniense, que ha sido musealizada mostrando piezas de gran interés, como el *Frontal de altar con Cristo en Majestad*, del siglo XII y el báculo y la sortija del Obispo Gonzalo.

En Vilanova de Lourenzá, antiguo monasterio benedictino y hoy parroquia perteneciente a la diócesis de Mondoñedo, se encuentra el *Museo de Arte Sacro*, con una colección artística en la que destaca el Sepulcro del Conde Santo, del siglo V, y el retablo relicario del siglo XVII.

En espacios del claustro gótico, se encuentra el *Museo catedralicio de Ourense*, con una buena colección de esmaltes lemosinos medievales, así como el llamado *Tesoro de San Rosendo*, procedente del Monasterio de Celanova y otras piezas de orfebrería, como la *Arqueta de Santa Eufemia*, fondos pictóricos y escultura.

En Allariz hay otro museo de gestión eclesiástica, el *Museo de Arte Sacro de Santa Clara*, situado en dependencias del convento de dicho nombre, destaca por su Virgen Abridora de marfil, pieza de finales del siglo XIII donada por la Reina D<sup>a</sup> Violante, esposa de Alfonso X.

En el interior de la Catedral de Tui, la única de Galicia que controla el acceso con la adquisición de una entrada como donativo para conservación, se encuentra el *Museo Catedralicio*, organizado en la Capilla de Santa Catalina, donde se expone parte del Tesoro y algunas piezas de escultura; y el Claustro y la Sala Capitular, con la colección arqueológica y piezas medievales.

También en Tui, en el antiguo Hospital de Pobres y Peregrinos, se encuentra el *Museo Diocesano*, dividido en tres secciones que organizan, por tipología, las colecciones: arqueología, arte sacro y pintura y escultura; integradas por fondos procedentes de las iglesias y monasterios de la diócesis.

Por lo general, los museos de la Iglesia en Galicia carecen de gestión profesionalizada y de una necesaria modernización, tal y como se está produciendo en otros lugares; y están orientados al turismo y a la generación de recursos para la conservación de sus respectivos lugares, presentando una gran dependencia de las aportaciones públicas. No obstante, a pesar de las grandes posibilidades de mejora que se presentan, si sirven, al menos, para mantener controladas las colecciones, sobre todo en el caso de aquellos centros incluidos en el Sistema Gallego de Museos, dependiente de la Xunta de Galicia.





### 3. APROXIMACIÓN A LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

---



### 3. APROXIMACIÓN A LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

“Varones de gran autoridad... refirieron como habían visto muchas veces de noche ardientes luminarias en el bosque... y también que un ángel se había aparecido allí frecuentes veces... fue él mismo al lugar y vio por sus propios ojos las luminarias... entróse aceleradamente en el mencionado bosquecillo y ... halló en medio de malezas y arbustos una casita que contenía en su interior una tumba marmórea... pasó... a verse con el rey Alfonso el Casto... y le notificó exactamente el suceso... el rey... vino... y restaurando la iglesia en honor de tan gran Apóstol, cambió el lugar de la residencia del obispo de Iria por este que llaman Compostela...”<sup>105</sup>. De este modo narra la *Historia Compostelana*, escrita por orden del Arzobispo Gelmírez, la *Inventio*, el descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago por Teodomiro, Obispo de Iria Flavia, hacia el año 820-830.

A partir de ese momento, una vez mandada construir la primera basílica compostelana, a instancias de Alfonso II el Casto, se pueden dar por comenzadas las colecciones de arte de la Catedral de Santiago que, casi mil doscientos años después, con muchas ausencias y, también, nuevas adquisiciones, han llegado a nuestros días complementando, enriqueciendo y facilitando el conocimiento de la historia de la construcción de la Catedral y de la ciudad de Santiago.

Las sucesivas edificaciones de la Basílica de Alfonso III, -sus obligadas reparaciones tras la *razzia* de Almanzor-, de la catedral románica, -dividida en sucesivas etapas a lo largo de más de un siglo- y las diversas remodelaciones, nuevas construcciones, ampliaciones, etc. que han tenido lugar en diferentes etapas de la historia, hasta nuestros días, tienen su reflejo en numerosas piezas de arte que, desde una perspectiva actual, forman parte de las colecciones artísticas de la Catedral.

Igualmente, los hechos históricos vinculados al Sepulcro Apostólico, con especial importancia del fenómeno de las peregrinaciones a Compostela, así como los personajes que, de algún modo han tenido vinculación con la Catedral, la Mitra o la ciudad de Santiago -reyes, arzobispos, peregrinos y visitantes ilustres, miembros destacados de la Iglesia, etc.-, perviven en el tiempo a través de obras de arte que, en variados soportes se ha ido sumando al patrimonio cultural de la Catedral. Muchas de estas piezas se han perdido, otras solo han llegado por vía documental o testimonial y, una parte ciertamente importante ha pervivido materialmente. Seguramente esta situación, dibujada a grandes trazos, pueda considerarse como algo normal en más de mil años de historia, en los que se han vivido periodos de auge, decadencia, impulso, necesidad, etc.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> *Historia Compostelana*. Edición de Suárez, M. y Campelo, J. Santiago, 1950.

<sup>106</sup> Sobre la historia y arte de la Catedral de Santiago de Compostela, desde sus orígenes a nuestros días, hay abundante bibliografía. Con carácter general puede consultarse García Iglesias, J. M. et al.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. “Patrimonio Histórico Gallego”, 1. Catedrales. Laracha, 1993.

La Iglesia, promotora del arte y la cultura a lo largo de los siglos “se ha prodigado en la defensa y valoración de los propios bienes culturales, bienes generados en el cumplimiento de su misión, como es fácilmente constatable en una rápida visión histórica”<sup>107</sup> En este sentido, mermada la capacidad de mecenazgo e impulso artístico, en el último siglo, la Iglesia se ha preocupado de la conservación, puesta en valor y difusión de un patrimonio cultural especialmente rico en países de profunda tradición cristiana como es el caso de España, al considerarlo “como el rostro histórico y creativo de la comunidad cristiana (...) que se reconoce, de este modo, en las diversas manifestaciones del arte, y del arte sacro en particular, creándose fuertes lazos que caracterizan y distinguen a las Iglesias particulares”<sup>108</sup>.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la principal vía adoptada por la Iglesia en lo que a la conservación de su patrimonio cultural se refiere ha sido, -desde el segundo cuarto del siglo XX y, en especial en los últimos treinta años-, la creación de museos eclesiásticos: catedralicios, diocesanos, etc., los cuales “no son depósitos de obras inanimadas, sino viveros perennes, en los que se transmiten en el tiempo el genio y la espiritualidad de la comunidad de los creyentes”<sup>109</sup>. Ello le ha permitido no solo conservar y dar a conocer su patrimonio, sino dar destino a una serie de objetos litúrgicos en desuso, manteniendo viva la memoria y las tradiciones y, sobre todo buscar, a través del arte, la transmisión de un mensaje pastoral en un nuevo escenario y a un tipo de público diferente.

En palabras de Mons. Marchisano, que fue Presidente de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia hace algunos años, “el museo eclesiástico no es solo una máquina del tiempo que hace volar la fantasía hacia épocas lejanas, sino un álbum de familia que vuelve a presentar la historia de la que cada uno de los miembros de la colectividad forma parte. Esta institución, exquisitamente cultural, narra la aventura cristiana de una comunidad documentando las razones de la fe, la *mens* pastoral, las costumbres culturales, el genio artístico, las presiones encomiásticas. Es algo vivo, ya que entra a formar parte del repertorio cultural y religioso de un determinado territorio constituyendo un bien demográfico, etnológico y antropológico, bastante importante”<sup>110</sup>.

---

107 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*. Ciudad del Vaticano, 1999.

108 Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa: *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia*. Ciudad del Vaticano, 1999.

109 Juan Pablo II: *Mensaje a los participantes en la II Asamblea Plenaria de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia*. Ciudad del Vaticano, 1997.

110 Marchisano, F.: *La función pastoral de los museos eclesiásticos*. Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, Ciudad del Vaticano, 2001.

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

En el caso de la Catedral compostelana, el Cabildo cuenta, de acuerdo con sus estatutos<sup>111</sup>, con una Comisión de Cultura y Arte que se encarga, entre otros cometidos, de la gestión y cuidado del patrimonio cultural y las colecciones artísticas, dividido, todo ello, en tres grandes apartados: los bienes culturales incluidos en la fábrica de la Catedral y los destinados al culto; el Archivo-Biblioteca de la Catedral, depositario del valioso acervo documental y bibliográfico; y el Museo Catedral, en cuyos fondos se incluyen el resto de colecciones objeto del presente estudio. Así mismo, desde el año 2008, la Catedral cuenta con una Fundación<sup>112</sup>, inscrita en el registro de fundaciones de interés gallego de la Consellería de Presidencia de la Xunta de Galicia, cuyos fines son “la promoción, fomento y difusión de la Catedral de Santiago, su contorno y su patrimonio artístico y cultural, así como la gestión y explotación, a los efectos de su puesta en valor, de su contorno y patrimonio artístico y cultural”. Como se verá más adelante, desde los últimos meses de 2012, la Fundación Catedral ha asumido, por delegación del Cabildo, toda la gestión cultural de la Catedral.

Tradicionalmente se ha tomado el año de 1930 como el de la fundación del Museo de la Catedral, aunque en *Guía del Peregrino y del turista*<sup>113</sup>, publicada en 1928, se hace referencia a la visita a los *Museos catedralicios*, deteniéndose especialmente en el llamado museo de tapices. El hallazgo, durante los trabajos de remodelación de parte del Museo, acometida en el año 2011 con motivo de la celebración del VIII Centenario de la Consagración de la Catedral, de una inscripción en la parte inferior de un banco de madera ubicado en una de las salas, ha confirmado la fecha de 1928 como la de creación del Museo<sup>114</sup>.

Hasta fechas recientes, se ha hablado de *Museos catedralicios*, haciendo referencia, tal clasificación, a una serie de colecciones que conformaban el conjunto. Esta división, adaptada a los nuevos tiempos, se mantiene en el discurso museológico y en la estructura arquitectónica de las salas del Museo -muy rígida por las especiales características de los espacios singulares en que se ubica-.

Posiblemente, la idea de dotar a la Catedral de un Museo en el que exponer, de modo permanente parte de sus fondos artísticos, nació a partir de las actividades organizadas en 1909 con motivo de la Exposición Regional que se celebró en Santiago. La exposición sobre la Catedral celebrada en 1935, los hallazgos obtenidos en las

111 En los *Estatutos del Cabildo de la S. A. M. I. Catedral de Santiago*, aprobados en 2009, se especifica, en su artículo 73, que a la “Comisión de Cultura y Arte le compete: 73.1. Mantener actualizados, de modo exacto y detallado, los inventarios de la Sacristía, el Tesoro y los Museos (...); 73.2. Responsabilizarse de la alta dirección de los Museos”.

112 La Fundación Catedral de Santiago fue constituida, ante notario, con fecha 23 de julio de 2008. Inscrita en el registro de fundaciones de interés gallego con fecha 31 de octubre de 2008.

113 López y López, R.: *Guía del peregrino y el turista*. Santiago, 1928.

114 El texto completo de la inscripción, realizada a lápiz, es el siguiente: “Julio 11 de 1928. Siendo Fabriquero Dn. Robustiano Sandez, este museo lo puso José Larramendi Rey”.

excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en la Basílica en sucesivas campañas entre los años 40 y 80 del siglo XX, la exposición sobre arte románico celebrada en Barcelona y en dependencias del propio Museo en 1961-1962, la exposición *Los Reyes y Santiago*, en 1986, que tuvo lugar en la misma sede y, finalmente, la exposición conmemorativa del *VIII Centenario del Pórtico de la Gloria*, celebrada, asimismo, en el propio Museo, en 1988, forman parte del largo génesis de una institución que, aunque cumplidos los ochenta años de vida, no ha alcanzado, todavía, su periodo de plena madurez.

Los últimos veinte años han significado el arranque del Museo como tal, con una progresiva profesionalización y especialización en su gestión; una mayor presencia institucional en el mundo de la cultura; la realización de los primeros programas de restauración; las primeras colaboraciones y convenios con entidades públicas y privadas en planes de conservación y difusión; actuaciones propias de conservación preventiva; ampliación de instalaciones e incorporación de nuevos espacios catedralicios a la visita; etc. Todo ello se analizará de forma detallada en los capítulos siguientes de esta Tesis.

Consecuencia de lo señalado es el momento actual, en que el Museo forma parte, como institución, del Consejo Internacional de Museos (ICOM)<sup>115</sup>, del Consello Galego de Museos<sup>116</sup> y miembro fundador de la Asociación Nacional de Museólogos de la Iglesia en España (AMIE)<sup>117</sup>. Al mismo tiempo, se desarrolla, de acuerdo con el Plan Director de la Catedral, su Plan Museológico, herramienta imprescindible para un renovado Museo.

115 La admisión del Museo fue aprobada por la Asamblea General de ICOM en enero del año 2006.

116 Por invitación del Consello Galego de Museos, se solicitó el ingreso, aprobado en Asamblea General del año 2006.

117 "La Asociación de Museólogos de la Iglesia en España para la defensa, promoción y conservación de los museos eclesiásticos es una asociación canónica pública de ámbito nacional, sin ánimo de lucro, erigida por la Conferencia Episcopal Española a petición y por acuerdo de los museólogos". *Estatutos de AMIE*, art. 1.



#### 3.1 LA COLECCIÓN VINCULADA A LA FÁBRICA Y AL CULTO EN LA CATEDRAL

Una parte importante de las colecciones catedralicias, tanto en cantidad como en calidad de las obras que la integran, son aquellas que se mantienen completando y enriqueciendo las fábricas de la Catedral -esculturas situadas en las fachadas y exteriores de la Catedral, así como en elementos interiores como capiteles, hornacinas, portadas, etc.- y se exponen al culto y a la devoción en retablos, altares y capillas de la misma. No es este el momento para detenerse en detalle en estas piezas, pero sí es ocasión de señalar algunos ejemplos significativos y realizar algunas observaciones de cara a mejorar su conservación y su puesta en valor.

Debe citarse, en primer lugar, el *Pórtico de la Gloria*<sup>118</sup>, obra cumbre del arte medieval, actualmente en fase de restauración. El conjunto, como cada una de las piezas que lo componen, sirve para ejemplificar, de la mejor manera, las obras vinculadas a la fábrica, las obras destinadas al culto y la devoción de los fieles y, al mismo tiempo, la huella dejada, a lo largo de los siglos, por el impulso de la monarquía española a favor de la *Casa del Señor Santiago*, en este caso, por la generosa pensión anual vitalicia concedida por el rey Fernando II al Maestro Mateo para finalizar la construcción de la Catedral medieval.

Rosalía de Castro ha aportado una de las más hermosas descripciones de las imágenes del Pórtico: “ivedeos!, parece cos labios movén, que falan quedo os uns cos outros, e aló n’altura do ceu a musica vai dar comenzo, pois os groriosos concertadores tempran riñosos os instrumentos”. No obstante, el deterioro al que ha llegado la obra, entre otros motivos por la acción del hombre y la falta de adecuadas condiciones climáticas; a lo que hay que sumar la simplificación de su mensaje en una secuencia de rituales y supersticiones, debe hacernos reflexionar para, una vez restaurado, poner en valor la obra de un modo adecuado. Con la convicción de que sería lo mejor para la obra, el *Plan Museológico* propone su inclusión, con el mayor respeto posible al conjunto y al entorno en que se halla -dentro de la propia Catedral-, en el recorrido del Museo.

Un segundo ejemplo es, en este caso, una obra de devoción vinculada a una fundación arzobispal en la Catedral, la *Virgen del Perdón de la Capilla de Don Lope de Mendoza*<sup>119</sup>, que estaba ubicada en el lugar actualmente ocupado por la Capilla de la Comunión. Dicha imagen, realizada en alabastro, presidía el altar mayor de la citada capilla y, en la actualidad, se conserva en un lateral del pórtico de acceso a la de la

118 Sobre el Pórtico de la Gloria, se puede consultar numerosa bibliografía, un ejemplo reciente es Yzquierdo Perrín, R.: *El Pórtico de la Gloria y el Maestro Mateo en la Catedral de Santiago*. León, 2010.

119 Yzquierdo Perrín, R.: “El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”. En *Abrente, Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 38-39, años 2006-2007. pp. 117-172.

Comunión. La pieza, espléndida muestra de la escultura gótica internacional, casi pasa inadvertida a los fieles y visitantes a pesar de su belleza y de ser una de las mejores piezas de la colección catedralicia.

Han sido dos ejemplos de los muchos que se podrían extraer de un recorrido por el interior de la Catedral, como todas las piezas que componen la Capilla mayor -el platal, las esculturas del baldaquino, los púlpitos, las esculturas limosneras de los laterales, etc.-; las cajas de los órganos, el *Tímpano de Clavijo*, la *Lauda de Teodomiro*, los sepulcros repartidos por el edificio catedralicio, etc. Obras que, en la mayoría de los casos no pueden, ni deben, abandonar sus actuales ubicaciones al mantener su uso y su función, pero que merecen una especial atención por tratarse de piezas fundamentales en la colección catedralicia.

Al exterior, las fachadas son verdaderas exposiciones permanentes de algunas de las mejores obras de escultura de la Catedral. Naturalmente, hoy en día es impensable una Catedral de Santiago con sus portadas alteradas o sustituidas por otras, como ha ocurrido en otros tiempos. No obstante, hay varias piezas claves que, de continuar en sus actuales lugares y en las mismas condiciones, corren serio peligro de desaparición. Por ello, se planteará la posibilidad, -realizados los correspondientes estudios y análisis que sean precisos-, de su sustitución por reproducciones, como se ha hecho en numerosas fachadas de monumentos de todo el mundo. Algunas de estas piezas serían: el *David* del Maestro de Platerías, las figuras del coro mateano colocadas, en su día, en la Puerta Santa; las imágenes de *David* y *Salomón*



Rey David. Portada de Platerías.

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

---

realizadas por el Maestro Mateo para la fachada occidental y que actualmente se encuentran en la logia del Obradoiro. Estas son las que presentan una mayor urgencia, aunque no las únicas en situación de riesgo ante las inclemencias meteorológicas, la contaminación, las posibles agresiones, etc. Debe recordarse el ataque vandálico de un perturbado sufrido por la Puerta Santa en noviembre de 2007, un toque de atención que no se puede olvidar.



### 3.2 LA HISTORIA DE LA CATEDRAL A TRAVÉS DE SUS COLECCIONES ARTÍSTICAS

El llamado *Museo Arqueológico*, que ocupa las dos primeras plantas del Museo Catedral -estas salas fueron remodeladas en el año 2011<sup>120</sup>, como primera fase de un proyecto museológico y museográfico integral que debe tener continuidad- y las obras expuestas en el Claustro, -verdadero compendio heráldico de la Galicia medieval y moderna en las diferentes lápidas y sepulcros dispuestos en el mismo-, permiten un completo recorrido, a través de testimonios materiales, desde los orígenes de las basílicas compostelanas, tras el descubrimiento del sepulcro del Apóstol Santiago, pasando por la construcción de la catedral medieval y las diversas remodelaciones, reformas y ampliaciones llevadas a cabo hasta la época moderna.

La colección comprende los siguientes bloque temáticos: *los orígenes de la Catedral y la ciudad de Santiago, la construcción de la Catedral medieval*, con piezas procedentes de la fachada norte y de otras portadas; *la obra del Maestro Mateo en la Catedral*: el cierre occidental y el coro pétreo que se situaba en los primeros tramos de la nave central; *el claustro medieval; las capillas y demás elementos construidos en la Catedral a lo largo de la Edad Media y las reformas y remodelaciones llevadas a cabo en el renacimiento, el manierismo y el barroco*. La colección expuesta se completa con unos ricos almacenes dispuestos en diversas dependencias de la Catedral, necesitados de adecuación y ordenamiento.

Del primer grupo de piezas, además de algunas obras tardorromanas que ponen en contexto el lugar de enterramiento de Santiago, caben destacarse las piezas procedentes de la desaparecida *Basílica de Alfonso III* o la gran colección epigráfica vinculada a la necrópolis situada bajo las naves de la actual Catedral<sup>121</sup>. Entre las primeras, puede citarse, a modo de ejemplo, la *Estela de San Vicente de Fisteus*<sup>122</sup>, pieza procedente de Ciudadela, en las proximidades de Sobrado dos Monxes, que formó parte de la Exposición Regional de 1909 y, finalizada esta, pasó a integrarse en las colecciones catedralicias. Se trata de una pieza funeraria consagrada a los dioses Manes, datada en el siglo III.

120 El proyecto se acometió dentro de las actividades programadas con motivo del VIII Centenario de la Consagración de la Catedral compostelana, en colaboración con el Consorcio de Santiago. Ver Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.

121 Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en diferentes espacios del conjunto catedralicio, desde los años finales del siglo XIX, a cargo de López Ferreiro, y continuadas, a partir de los años centrales del siglo XX, por Manuel Chamoso Lamas y José Guerra Campos; hasta intervenciones más concretas llevadas a cabo en los últimos años, especialmente por iniciativa de la administración autonómica, han dado como resultado importantes frutos en el conocimiento de la historia de la Catedral y la ciudad de Santiago que se reflejan en piezas y objetos que forman parte de los fondos catedralicios.

Suárez Otero, J.: "La Catedral de Santiago: cien años de arqueología" En Valdés, F. (Ed.) *La Península Ibérica y el Mediterráneo en los siglos XI y XII*. Aguilar de Campoo, 1999. Suárez Otero, J.: "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela". En *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*. Santiago, 1999.

122 Fariña Busto, F.: "Estela de Fisteus" En *Galicia no tempo*. Santiago, 1991.

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

También cuenta, la colección arqueológica, con un gran conjunto de laudas sepulcrales relacionadas con dos recintos funerarios aparecidos en las excavaciones arqueológicas realizadas en las naves de la Catedral. Un bloque de piezas se corresponde con un estrato datado en los siglos V a VII, mientras que el otro, vinculado a las primeras basílicas compostelanas, se fecha en los siglos IX y XII. Muchas de las obras, por falta de espacio, se hallan en los almacenes del Museo, pendientes de un estudio monográfico de las mismas, mientras que una pequeña representación, se expone permanentemente, pudiéndose citar, a modo de ejemplo y por ser, tras la de Teodomiro, la que tiene la inscripción más antigua, la *Lauda de Aroaldo*<sup>123</sup>, fechada en el 885.

Finalmente hay que hacer referencia a los restos arquitectónicos procedentes de la Basílica de Alfonso III, consagrada en el año 899, destruida por Almanzor en el 997, reconstruida por San Pedro de Mezonzo y Bermudo II y, por fin, derribada hacia 1112 por el avance de la edificación de la Catedral románica. A la mencionada reconstrucción de la iglesia, en la que se introducen algunos elementos arquitectónicos de influjo islámico, pertenece el *Fragmento de ventana*<sup>124</sup> que se expone, con otras piezas coetáneas.

Al segundo de los bloques, corresponden piezas que, tras diferentes reformas de las portadas de la Catedral, perdieron su ubicación natural y, bien tras su almacenamiento o su reutilización en otras localizaciones, han terminado incluidas en la colección del Museo. A modo de ejemplo significativo se pueden citar los *Fustes con decoración en helicoidal procedentes de la desaparecida fachada del Paraíso*<sup>125</sup> sustituida a partir 1757, dado su estado ruinoso, por la actual fachada de la Azabachería. El grupo de cuatro fustes, casi completos, y fragmentos de otros dos, que se exponen en el Museo, pertenecen al conjunto de piezas de la antigua fachada norte reutilizados en diferentes emplazamientos de la Catedral, habiendo servido, algunos de ellos, para componer el soporte de un frontón contemporáneo en la Azabachería.

Dentro del tercer conjunto de piezas que componen la colección escultórica del Museo Catedral, se encuentra la obra del Maestro Mateo -Pórtico de la Gloria aparte-, el cierre occidental de la Catedral y la construcción del coro pétreo que sustituyó a la bancada gelmiriana.

En 1168, Fernando II encarga al Maestro Mateo la terminación de la construcción de la Catedral medieval, incluyéndose, posiblemente en dichos trabajos, la finalización de las naves y el cierre occidental de la misma<sup>126</sup>.

123 Suárez Otero, J.: "Lauda de Aroaldo" En *Santiago-Al Andalus, diálogos artísticos para un milenio*. Santiago, 1997.

124 Yzquierdo Perrín, R. *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002.

125 Moralejo Álvarez, S.: "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago". En *Compostellum*, XIV. Santiago, 1969. pp. 623-668.

126 Yzquierdo Perrín, R.: "La Fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones". En *Abrente, Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. A Coruña. 1987-1988.



La citada portada mateana se mantuvo íntegra hasta que, en la primera mitad del siglo XVI se decidió dotarla de unas puertas de madera que permitiesen cerrar el templo, hecho que motivó, por sus grandes dimensiones, la sustitución del gran arco central por otro partido en dos puertas rectangulares.



Detalle sala Fachada occidental Catedral románica. Museo Catedral.

Entre los elementos de la portada que detalla, en sus dibujos, Vega y Verdugo, destaca el gran rosetón que ocupaba el remate del cuerpo central de la misma, de compleja tracería en su interior y con un núcleo central circular en el que se incluía una forma estrellada. Un gran anillo exterior, decorado con elementos geométricos, completaba este *espejo grande*, cuya misión era inundar de luz la nave mayor de la Catedral a través de sus vidrieras emplomadas.

El Rosetón fue desmontado en 1738, -con el resto de la fachada-, y sustituido por el espectacular ventanal barroco concebido por Fernando de Casas. A partir de la unión de pequeños fragmentos, aparecidos en las excavaciones realizadas en la Catedral bajo su dirección, Chamoso Lamas llevó a cabo, en 1961, la reconstrucción parcial del rosetón que se expone en el Museo, guiándose para ello, del referido dibujo de 1657.

El trabajo del Maestro Mateo en la Catedral compostelana no concluyó con la terminación de las naves y el cierre occidental de la misma. Restaba la construcción de un coro<sup>127</sup> ocupando los cuatro primeros tramos de la nave central y que, a buen seguro, estaba concluido en abril de 1211, fecha en la cual, con la asistencia del rey Alfonso IX, se consagra la Catedral.

Los tres primeros tramos del coro *mateano* estaban destinados a la sillería, realizada íntegramente en piedra y dividida en dos niveles, superior e inferior; al exterior sus fachadas laterales se estructuraban a partir de una sucesión de arcos de medio

<sup>127</sup> Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990..

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

punto sobre columnas adosadas, que sustentaban la crestería, en la que, al igual que en el interior, se desarrollaba un complejo programa iconográfico.

El llamado trascoro ocupaba la fachada occidental del coro y, -salvo en la parte central, en la que se abría una puerta y que se remataba con un tímpano flanqueado por dos relieves-, se repetía la misma estructura que en los otros dos muros exteriores de la sillería.

Referencias documentales al margen, pocos son los restos que se han recuperado de la citada puerta del trascoro. Se sabe que el tímpano central estaba presidido por una *Epifanía* cuya composición serviría de modelo a los numerosos ejemplos del gótico compostelano. Así mismo, se conserva un relieve con las cabezas y patas delanteras de tres caballos que salen de un torreón; una escena referente a los *Caballos del cortejo de los Reyes Magos* que refuerza la existencia de una *Epifanía* en el tímpano y que constituye una de las obras principales del Museo Catedral.

El *más lindo Coro antiguo que avía en España*<sup>128</sup>, se mantuvo en pie hasta el año 1604, en que fue derribado para ser sustituido, en idéntica ubicación, por un coro de madera adaptado a los deseos del Arzobispo Juan de Sanclemente y a las necesidades litúrgicas de la época. Este coro manierista sería remplazado, a su vez, en los años cuarenta del siglo XX por el actual, situado en la Capilla Mayor de la Catedral.

Derruido el Coro, la mayor parte de sus piezas fueron reaprovechadas como materiales de construcción en diferentes obras que se acometían en la Catedral, mientras que otras, sobre todo las pertenecientes a las partes altas de los muros perimetrales, se utilizaron en diversos lugares, dentro y fuera de la basílica, destacando las empleadas en la fachada de la Puerta Santa. La investigación realizada por los profesores Otero Túñez e Yzquierdo Perrín, ha permitido la reconstrucción de parte del coro, constituyendo una de las principales piezas del Museo.

Dentro del conjunto de piezas pertenecientes de portadas y capillas de la Catedral sustituidas en alguna de las sucesivas reformas realizadas a lo largo de la historia y que, en la actualidad, forman parte de la colección artística catedralicia, pueden destacarse las obras procedentes de la Capilla del Arzobispo Lope de Mendoza<sup>129</sup>, como *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, pieza esculpida en piedra caliza policromada atribuida al maestro hispano-flamenco Nicolás de Chaterenne; o la serie de imágenes en mármol blanco entre las que se encuentran *San Pedro, San Sebastián* y un pináculo del sepulcro del Arzobispo.

128 Castellá Ferrer, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid, 1609.

129 Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón". En *Abrente, Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 38-39, años 2006-2007. pp. 117-172.



También puede citarse en este apartado, entre una destacable colección, el *Tímpano de la Epifanía*<sup>130</sup>, procedente de la capilla de doña Leonor, obra del segundo cuarto del siglo XIV ubicada originalmente junto a la portada occidental de la Catedral hasta su sustitución en el siglo XVI.

Por lo que respecta al arte en la Catedral en los siglos XVI a XVIII, caben destacarse las piezas procedentes del coro *manierista*<sup>131</sup>, realizado, en los primeros años del siglo XVII por J. Davila y G. Español, por encargo del Arzobispo Juan de Sanclemente, para sustituir el coro pétreo mateano. Tras diversas vicisitudes que le llevaron, tras su retirada en los años cuarenta del siglo XX, por la iglesia del Monasterio de San Martín Pinario y por el Monasterio de Sobrado dos Monxes, dicho coro ha sido felizmente recuperado y montado, en su casi totalidad, en la iglesia monasterial de San Martín Pinario, gracias al mecenazgo de la Fundación Caixa Galicia, permaneciendo, algunos relieves, en la colección de la Catedral para ilustrar este importante periodo histórico.

Asimismo, pueden destacarse los relieves realizados originariamente, en los últimos años del siglo XVI, por Gregorio Español para adaptar el coro pétreo a las nuevas necesidades litúrgicas y recolocados, poco tiempo después en el desaparecido retablo de reliquias<sup>132</sup>. Varios de ellos, expuestos en el Museo, corresponden a un programa iconográfico centrado en la figura del Apóstol Santiago, siguiendo los postulados de exaltación de los santos promovidos por el Concilio de Trento.

La sala dedicada a la figura del Apóstol Santiago, está protagonizada por una de las principales piezas del patrimonio catedralicio, el *Retablo con escenas de la vida del Apóstol Santiago*<sup>133</sup>, ofrenda de peregrinación al Santo Apóstol de John Goodyear, párroco de Chal, en la Isla de Wight, en el Año Santo compostelano de 1456<sup>134</sup>. Se trata de una exquisita pieza en alabastro y madera policromados realizada en un taller de Nottingham entre los años 1420-1450 y formada por cinco paneles en relieve en los que se narran diferentes episodios de la Vida de Santiago: Vocación, Misión, Predicación, Martirio y Traslación.

130 Caamaño Martínez, J. M.: "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes". En *Archivo español de Arte*, XXXI. Madrid, 1958. pp. 331-338.

131 Rosende Valdés, A. A.: "El antiguo Coro de la Catedral de Santiago". En *Compostellanum*, XXIII. Santiago, 1978. pp. 215-246.

132 Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, nº XXXIII. León, 1979, pp. 123-132.

133 Moralejo Álvarez, S.: "Retablo de la Vida de Santiago ofrecido por John Goodyear". En *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.

134 El *Tumbo F*, conservado en el Archivo de la Catedral, da cuenta del registro de esta donación: "dun logo en pura et libre deçon a dita iglesia compostelana um retablo de madeira, las figuras de alabastro, pintado en ouro et azur".

#### 3.3 TESORO Y CAPILLA DE LAS RELIQUIAS: LA ORFEBRERÍA EN HONOR DE SANTIAGO

Referirse a la orfebrería en la Catedral de Santiago es hacerlo al Tesoro y a la Capilla de las Reliquias, donde se custodian y exponen algunas de las mejores obras de las colecciones catedralicias. En la actualidad, ambos espacios se encuentran incorporados al conjunto del Museo Catedral, aún cuando, al Canónigo Reliquiario<sup>135</sup> corresponde la máxima responsabilidad en el caso de la Capilla de las Reliquias.

El Tesoro<sup>136</sup>, actualmente *Capilla de San Fernando*, es un recuerdo del gran Tesoro medieval de la Catedral de Santiago, en que se veneraban “os omeagees et cousas de prata, e reliquias que acharon eno Thesouro de Santiago, (...) cruces, libros, ornamentos (...) dos priuilegios antigos et das doaçoos que os reyes et emperadores deran a egresia de Santiago”.

Entre las piezas más destacadas del Tesoro compostelano, puede citarse alguna de las cruces medievales, como el *Crucifijo de Ordoño II*<sup>137</sup>, testimonio de aquellas trescientas de plata y oro que, según el cronista musulmán El Idrisí, poseía la Catedral en el siglo XII. Debe su actual denominación a López Ferreiro, si bien, como apuntó en su día S. Moralejo, debió ser un encargo para la Catedral de Fernando I y Doña Sancha. Se trata de un interesante *Lignum Crucis* atribuible a un taller renano activo en León en la década de 1060.

Otra de las muchas obras del Tesoro a destacar es la *Custodia Procesional*<sup>138</sup>, encargo del Cabildo compostelano a Antonio de Arfe del año 1539 y cuya ejecución se prolonga hasta 1545; añadiéndosele, el pedestal con relieves de la historia del Apóstol Santiago, en el año 1573. La obra, expuesta en una vitrina del Tesoro, mantiene su uso en la festividad del Corpus.

Por lo que respecta a la *Capilla de las Reliquias*<sup>139</sup>, al igual que en el caso anterior, es difícil hacer una breve selección de piezas que no deje al margen verdaderas obras maestras de las colecciones catedralicias<sup>140</sup>. El *Busto – Relicario de Santiago Alfeo*<sup>141</sup>, también conocido como *Caput Argenteum*, fue un encargo del arzobispo D. Berenguel

135 En los *Estatutos del Cabildo de la S. A. M. I. Catedral de Santiago*, en su artículo 45.2 se especifica que al Canónigo custodio de la Cripta Apostólica y de la Capilla de las Sagradas Reliquias le compete: «Custodiar las Reliquias e Imágenes enumeradas en el catálogo oficial, que mantendrá debidamente actualizado. No se extraerá de su relicario reliquia alguna sin especial autorización del Arzobispo».

136 Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959.

137 Moralejo Álvarez, S.: “Cruz de Ordoño II”, en *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.

138 Barral Iglesias, A.: “Custodia Procesional”, en *Galicia no tempo*, Santiago, 1991.

139 Barral Iglesias, A.: “Reliquias y relicarios en la archidiócesis de Santiago”. En *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago, 2004.

140 En el capítulo 5 de esta Tesis –*Catálogo de las colecciones*–, se ofrece, como se ha señalado anteriormente, una selección amplia de piezas, organizadas por tipología, para ilustrar globalmente las colecciones artísticas de la Catedral. Algunas de estas obras se comentan brevemente en el presente capítulo introductorio.

141 Barral Iglesias, A.: “Busto – relicario de Santiago Alfeo”. En *Galicia no tempo*, Santiago, 1991.

de Landoria al orfebre compostelano Rodrigo Eáns, en 1332, para albergar la cabeza de Santiago el Menor donada por Doña Urraca al Arzobispo Gelmírez, en el año 1117. Con el tiempo, la pieza fue enriquecida con la colección de gemas y piedras preciosas del arzobispo García de Manrique y con el *Brazalete de Suero de Quiñones*, que luce en el cuello de la imagen, a modo de gargantilla.

Otro ejemplo a destacar es la *Estatua-Relicario de Santiago Peregrino*<sup>142</sup>, obra parisina de hacia 1321, ofrendada al Apóstol Santiago por Geoffrey Coquatrix, pariente y tesorero del rey Felipe IV de Francia. En los inventarios catedralicios del año 1527, se describe del siguiente modo:

“imagen del Señor Santiago, de plata, todo dorado, que tiene en la mano derecha um veril en que está puesto y engastonado un diente dél<sup>143</sup> (...) y en la otra mano un bordón, y en la cabeça del bordón una tabla de letras esmaltadas e debaxo del pie del veril están engastonadas seis piedras de diversos colores (...) en la cabeça un solombrero de plata, todo dorado y su pie de plata esmaltado”.

Otra imagen de procedencia parisina, en este caso del primer cuarto del siglo XV, es el Santiago Peregrino de Johannes Roucel<sup>144</sup>, descrita en un inventario de 1425 como “toda dourada, co seu bordón, et esportela, et chapeirón blanquo et seu lybro ena maño dourado, et está sobre o seu pee con dois escudetes en el”.

Para finalizar este breve recorrido por las principales obras de la Capilla de las Reliquias, cabe citar el Relicario de la Santa Espina<sup>145</sup>, pieza zaragozana del primer cuarto del siglo XV realizada en plata sobredorada, esmaltes y cristal de roca, en cuyo



Capilla de las Reliquias. Museo Catedral.

142 Barral Iglesias, A.: “Santiago Peregrino, de Gaufridus Coquatrix”. En *Galicia no tempo*. Santiago, 1991.

143 El diente, desaparecido en 1921 en el incendio del Retablo de Reliquias, fue sustituido por un fragmento óseo del Apóstol Santiago.

144 Barral Iglesias, A.: “Santiago Peregrino, de Johannes de Roucel”. En *Galicia no tempo*. Santiago, 1991.

145 Barral Iglesias, A.: “Relicario de la Santa Espina”. En *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago, 2004.

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

---

pedestal figura el escudo de la Orden de San Juan de Jerusalén, a través de la cual se puede vincular su llegada a Compostela.



### 3.4 LOS TAPICES DE LA CATEDRAL

La colección supera el centenar de piezas, entre las expuestas y las que se conservan en los depósitos del Museo, constituyéndose en una de las principales de las catedrales españolas.

La mayor parte de las series de la colección catedralicia se deben al importante legado realizado por D. Pedro de Acuña y Malvar tras su muerte en 1814, en el que destacaban su importante biblioteca, base de la Capitular y sus tapices.

Nacido en Salcedo, provincia de Pontevedra, en el año 1755, Acuña era sobrino de Fray Sebastián Malvar, a quien acompañó siendo este Obispo de Buenos Aires y con quien llegó a Santiago una vez que Fray Sebastián fue nombrado Arzobispo de Santiago. En el Cabildo compostelano, D. Pedro de Acuña y Malvar ocupó la dignidad de Canónigo Maestrescuela. Era, además, hermano de otros dos destacados canónigos de la Catedral compostelana, D. Andrés, que llegó a ser Deán durante más de cincuenta años; y de D. Manuel Acuña y Malvar, reconocido sacerdote liberal.

La amistad que mantuvo con Pedro de Floridablanca propició su entrada en política, campo en el que llegaría a ocupar importantes puestos de responsabilidad. Así, en 1789 fue nombrado sumiller de cortina y oratorio y recibió la Gran Cruz de Carlos III. Dos años después desempeña el citado cargo en la Corte de Madrid, al tiempo que se le concede, por provisión real, el priorato de Sar, que contaba con una importante renta. En el mismo año, además, pasó a formar parte del Consejo de Castilla. Posteriormente, entre 1792 y 1794, ocupó el puesto de Secretario de Estado; y, a continuación, fue nombrado Consejero de Estado.

En las llamadas salas de la balconada, en el último piso del ala occidental del edificio claustral, se exponen permanentemente, organizadas por series, parte de las obras que integran las colecciones donadas por Acuña a la Catedral.

*Tapices bruseleses de los años centrales del siglo XVII*: cinco piezas tejidas en los talleres de Jan Raës y de Erasmo Oorloffs. Tres de ellas pertenecen a la *Historia de Aquiles* según cartones realizados por Pedro Pablo Rubens entre 1630 y 1635 y se trata de la única de las series realizadas en el taller de Jan Raes que se conserva en España<sup>146</sup>.

Las escenas representadas en las obras expuestas son las siguientes: *Tetis sumergiendo a Aquiles en el río Éstige*, *Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes* y *Tetis recibiendo las armas para Aquiles*.

Junto a estos tres ejemplos, se exponen dos tapices realizados en los talleres de Erasmo Oorloffs, a partir de cartones de artistas del entorno de Rubens, -muy posiblemente de J. Jordaens-, representando escenas basadas en la *El Pastor Fido*, fábula pastoril a cargo de G. B. Guarini.

---

<sup>146</sup> Lammertise, F. y Vergara, A.: *Pedro Pablo Rubens. La Historia de Aquiles*. Madrid, 2003.



### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

*Tapices españoles realizados a partir de lienzos de David Teniers II (1610-1690).* En los primeros años de actividad de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara<sup>147</sup>, fundada en 1721 por impulso del rey Felipe V a la manera de los talleres franceses que él conocía, se tejieron diversas series basadas en cuadros con escenas costumbristas flamencas de David Teniers II y Wouwermans, cuyas prolíficas producciones estaban muy presentes en las colecciones reales -hoy en el Museo del Prado y en Patrimonio Nacional-. A la colección catedralicia se suman, también procedentes del citado legado de Acuña, dos piezas según modelos de Teniers, realizadas unos años antes en talleres de Lille y que, posiblemente, se traerían a la propia Real Fábrica para servir como ejemplo de los trabajos a realizar por parte de unos tejedores noveles. Algunos de los tapices expuestos son los siguientes: *Hombres bebiendo a la puerta de una taberna*, *Kermés*, *Fumadores de pipa*, *Juego de bolos* y *La matanza del cerdo*.

*Tapices españoles realizados en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en el último tercio del siglo XVIII.* Una vez consolidada la Real Fábrica, bajo la dirección de Mengs<sup>148</sup>, se procedió a contratar a algunos de los más prometedores pintores españoles del momento para, bajo la supervisión del director y, tras su marcha a Italia, de Francisco Bayeu, realizar los cartones para tapices destinados a decorar los Reales Sitios de El Escorial y El Pardo. Entre los autores que trabajaron como cartonistas, se encontraban José del Castillo y Francisco de Goya, a los que pertenecen la práctica totalidad de los tapices de la colección catedralicia de esta época.

De José del Castillo<sup>149</sup> se expone, permanentemente, una selección de piezas en una pequeña sala en el tránsito entre la dedicada a los tapices de Teniers y la de Goya. Entre las obras expuestas, se encuentran, paños y sobrepuestas correspondientes a la decoración de las estancias de los Príncipes de Asturias en El Escorial; así como *El jardín del Buen Retiro*, *La ramilletera de la Puerta del Sol*, *El estanque del Buen Retiro*, *La vendedora de cuajada*, *El buñolero* y *Muchachos solfeando* destinados a la pieza de tocador de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo.

Finalmente, en la llamada sala de Goya, remodelada en el año 2006 con un nuevo montaje, se exponen, tras su restauración, los doce tapices de la colección catedralicia<sup>150</sup> realizados a partir de cartones de Francisco de Goya<sup>151</sup>. Fueron ejecutados entre los años 1777 y 1780 con destino a diferentes estancias de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. Los títulos de los tapices goyescos son: *La maja y los embozados*

147 Iparaguirre, E. y Dávila, C.: *Real Fábrica de Tapices, 1721-1971*. Madrid, 1971.

148 Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III". En *Reales Fábricas*, Madrid, 1995.

149 Sambricio, V. de: "Tapices de José del Castillo". En *Goya, revista de arte*, nº 7. Madrid, 1955. Pp. 22-28. Sambricio, V. de: *José del Castillo*. Instituto Diego Velázquez del CSIC, Colección artes y artistas. Madrid, 1957.

150 Yzquierdo Peiró, R.: *Tapices de Goya. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid, 2006.

151 Sambricio, V. de: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946; Tomlinson, J. A.: *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*. Madrid, 1993.

(*El paseo de Andalucía*), *Los jugadores de naipes*, *La acerolera*, *Muchachos jugando a los soldados*, *Los niños del carretón*, *El columpio*, *La novillada*, *La fuente*, *El resguardo de tabacos*, *El muchacho del pájaro*, *Los leñadores* y *El majo de la guitarra*. La sala se completa con dos sobrepuestas con decoración pompeyana realizadas, posiblemente, por José del Castillo para la pieza de la Princesa de Asturias en El Pardo.

Además de las obras procedentes del legado de Acuña y Malvar, en espacios del Museo se exponen otros tapices procedentes de sendas donaciones reales. En la Sala Capitular se exponen: *El Paso de los Alpes*, *Escipión sale al paso de Aníbal en el Tesino*, *Encuentro de Escipión y Aníbal antes de la batalla de Zama* y *Aníbal recogiendo el botín tras la conquista de Sagunto*. Son piezas tejidas<sup>152</sup> a partir de las numerosas pinturas sobre la II Guerra Púnica por el taller de continuadores de la obra de G. Romano y su presencia en Santiago puede deberse, según los autores, a diversas procedencias. Así, tradicionalmente se habían asignado a la colección de tapices traídos, junto a otras piezas

artísticas, por D. Gaspar de Ávalos tras su viaje a Alemania con el Emperador Carlos V, en 1543.

Estudios más actuales que identifican la realización de los tapices en los talleres de Leo Van den Hecke y H. Mattens, en Bruselas, los sitúan en los años finales del siglo



Sala de Tapices de Rubens. Museo Catedral.

XVI, existiendo la posibilidad de que formaran parte de los presentes enviados por el rey Felipe III al no poder acudir a Compostela en el Año Santo de 1610. También se ha apuntado la posibilidad de que pertenecieran a la colección de arte que trajo a Compostela el Arzobispo Maximiliano de Austria, educado en la corte de Felipe II. Ninguna de estas posibilidades ha podido comprobarse documentalmente hasta el momento.

<sup>152</sup> Delmarcel, G.: *Het Vlaamse Wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*. Tielt, 1999.



### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

También en la sala Capitular, se expone un *Dosel* realizado, -a la manera de los tapices de los Gobelinos-, en la Real Fábrica de Santa Bárbara, según cartones de G. de Anglois y J. del Castillo, para el dormitorio de Carlos III<sup>153</sup>. De este mismo conjunto, datado en el año 1764, -del que se conservan otros dos doseles completos en las salas de reserva del Museo y que son utilizados cuando algún miembro de la Casa Real española realiza la Ofrenda al Apóstol en la Catedral-, se reparten varios elementos de mobiliario por las salas de exposición de tapices.

Por último, en los almacenes del Museo, reformados para su adecuación a tal finalidad hace unos pocos años, se conserva una parte importante de la colección de tapices, destacando otras dos obras pertenecientes a la Historia de Aquiles de Rubens y su taller: *La cólera de Aquiles* y *El dios Pan educando al niño Aquiles en la Música*, tejidos, como los tres expuestos, en Bruselas, por J. Räes; tres piezas más contemporáneas de las de Rubens, representando escenas alegóricas del Pastor Fido, tejidas por E. Oorlofs; así como un buen número de tapices realizados en la Real Fábrica de Santa Bárbara según modelos de Teniers, José del Castillo y Ginés de Aguirre, entre otros.

Era costumbre que los tapices decorasen la Catedral durante determinadas festividades, como el Corpus o la Semana Santa, lo que beneficiaba su conservación al ser ocasión de airearlos, una tradición que se ha recuperado en alguna ocasión como actividad temporal del Museo que, con tal motivo ha llevado a cabo en algunas de las piezas elementales tareas de conservación y limpieza.

---

153 Sambricio, V. de: "Tapices de José del Castillo". En *Goya, revista de arte*, nº 7. Madrid, 1955. Pp. 22-28.  
Sambricio, V. de: *José del Castillo*. Instituto Diego Velázquez del CSIC, Colección artes y artistas. Madrid, 1957.

### 3.5 LAS ARTES TEXTILES

La Catedral conserva una buena colección de obras textiles entre las que se hallan algunas piezas únicas en sus respectivos géneros. Consciente de la importancia de esta colección, el Museo ha realizado en los últimos años un ordenamiento y sistematización de las piezas, recuperando algunas de las más significativas. Fruto de este esfuerzo ha sido la sala monográfica dedicada a las artes textiles que se ha abierto<sup>154</sup> en la última planta del edificio occidental del Claustro, junto a las dedicadas a la colección de tapices.

El *Gallardete de la nao capitana de la Batalla de Lepanto*, que preside la citada sala de artes textiles, es un exvoto de D. Juan de Austria<sup>155</sup> al Apóstol Santiago tras la victoria de la Santa Liga en el año 1571. Se trata de un tejido de lino de 17 metros de longitud, decorado al temple con coloristas escenas y blasones. Comenzando la descripción por la parte superior del Gallardete se representa, sobre fondo de tres franjas, roja, oro y azul: un Calvario, un Trono de Gracia, el León de San Marcos (Venecia), el blasón imperial de la Casa de Austria, el Grifo (Génova), las imágenes de San Juan Evangelista, Santiago (ataviado como Peregrino) y San Juan Bautista, el escudo de Castilla y el de la Casa de Saboya.

También forman parte de la colección una serie importante de tejidos medievales de procedencia oriental, entre los que destacan los llamados *panni tartarici*, tejidos datados en la primera mitad del siglo XIV de los que no se conservan más de un centenar de piezas en todo el mundo. Procedente, como las telas anteriores, del Relicario de Santa



Sala de artes textiles. Museo Catedral.

154 Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles. Museo de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2009.

155 Doménico Laffi en la crónica de su peregrinaje a Compostela en el año 1670, describe “muchas insignias, estandartes militares y pendones, y muchas cosas de guerra, como armas distintas y armaduras y muchos equipos de gran valor y mucha fama”. El Gallardete es la única de estas piezas que ha llegado a nuestros días.

### 3. Aproximación a las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

Susana, es el *Paño de lino con representaciones animales y geométricas*<sup>156</sup>, obra fechada en el siglo XI y, posiblemente, realizada en un taller de Asia Central. Se trata, según los expertos, de una pieza única y, por tanto, de gran valor.

La Catedral de Santiago cuenta, asimismo, con una completa colección de vestiduras y ornamentos históricos que abarca los siglos XVI al XIX y cuyas piezas proceden, por lo general, de adquisiciones y donaciones de altos dignatarios eclesiásticos. De todo el conjunto, pueden destacarse las ocho *Capas pluviales renacentistas*<sup>157</sup> realizadas por el compostelano Gonzalo Luaces en el año 1561 y donadas a la Catedral por el Arcediano de Nendos, Beltrán de Croix, -aunque habitualmente se las conoce como de *Santa Isabel de Portugal*-.

Finalmente, en el almacén del Museo se conserva una serie de *diez colgaduras bordadas*<sup>158</sup> que integraban, con otros elementos, la donación que el deán de la Catedral de Toledo, don Luis Fernández Portocarrero, sumiller de cortina de Su Majestad, entregó, en nombre de Felipe IV, al Cabildo compostelano en 1655<sup>159</sup>. Se trata de un conjunto realizado, probablemente, en un taller napolitano de influjo flamenco, teniendo, como único parangón en España la serie de colgaduras procedentes de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de Madrid, actualmente parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional. Además de su valor artístico y de su singularidad, -pues en cinco de las piezas se desarrolla un programa iconográfico sobre las Metamorfosis de Ovidio-, esta serie de colgaduras con decoración arquitectónica tiene el valor añadido de haber servido de fuente de inspiración para la realización de la actual estructura barroca de la Capilla Mayor de la Catedral<sup>160</sup>, donde se expusieron al día siguiente de su donación.

156 Partearroyo, C.: "Tejidos medievales del relicario de Santa Susana". En *Santiago, la Esperanza*. Santiago, 1999.

157 Benito García, P.: "La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Santiago". En *Santiago, la Esperanza*. Santiago, 1999.

158 Yzquierdo Peiró, R.: "Serie de colgaduras napolitanas donadas a la Catedral de Santiago por Felipe IV" En *Santiago y la monarquía de España*. Madrid, 2004.

159 "Entregó seis paños de colgadura, con sus columnas y, en los claros, sus jarros de flores sobre pilastras, todo matizado; vn dosel con tres piezas de cenefas y su respaldo, todo matizado; vna columna que uenía aparte, echura de los mismos paños; diez y seis panos para almohadas, del mismo labor (...)" A.C.S. *Libro 31 de actas capitulares*.

160 Taín Guzmán, M.: "Fuentes romanas, gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago". En *Archivo español de arte* LXXIX, 314. Madrid, 2006.

### 3.6 LA COLECCIÓN DE PINTURA

Abrumada ante la importancia del resto de colecciones de la Catedral, la de pintura ha pasado prácticamente inadvertida a investigadores y visitantes, que podían contemplar, casi como anécdota entre escultura, orfebrería, tapices y espacios singulares, apenas algún ejemplo pictórico. Ciertamente es que la compostelana, al contrario que otras catedrales españolas y europeas no tiene una colección destacable y no están presentes autores de *primera fila*; no obstante, sí que existen una buena serie de cuadros y pinturas murales, en muchos casos en deficiente estado de conservación como consecuencia de las condiciones ambientales y el abandono al que se han visto sometidas. Baste señalar, en el campo de la pintura mural, el mal estado en que se hallan las *pinturas de la Capilla Mayor*<sup>161</sup>, pendientes de un anunciado programa de restauración; o las *pinturas de la Capilla de San Pedro*<sup>162</sup>, aparecidas hace algunos años durante unos trabajos de conservación y que necesitan una nueva intervención.

Por lo que respecta a la pintura de caballete, en los últimos diez años se ha producido un renovado interés por las obras que han llegado a nuestros días, realizándose, desde el Museo, una propuesta global de intervención que, actualmente está en proceso de realización y que, en una de sus fases ha contado con el mecenazgo de la Fundación Caixa Galicia.

Recientemente restaurada, una de las piezas más destacadas de la colección de pintura de la Catedral es la *Tabla de la Resurrección y Adoración de los Reyes Magos*<sup>163</sup>, en realidad, un fragmento de una de las cinco grandes tablas realizadas, a finales del siglo XVI, por Juan B. Celma para el cierre de la Capilla Mayor hacia la girola.

Continuando dentro del periodo manierista, en este caso en Italia, el Museo cuenta, tras su recuperación hace pocos años, con tres obras atribuibles a Guido Reni<sup>164</sup>, pintor boloñés de los años finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII. De estas, destaca especialmente el lienzo *María vela el sueño del Niño Jesús*, actualmente expuesto en el Tesoro.

Del siglo XVII, debe destacarse la buena colección de cobres de escuela flamenca, en especial, las series dedicada a la *Vida de la Virgen María*<sup>165</sup> y al *Credo*<sup>166</sup> que rodean

161 Taín Guzmán, M.: "Las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago: un ascua de oro jacobea". En *Goya, revista de arte*, nº 271-272. Madrid, 1999.

162 Monterroso Montero, J. M.: "Devoción y educación. La pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI. (La capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)". En *Propaganda & Poder, Congresso Peninsular de História da Arte*. Lisboa, 1999.

163 García Iglesias, J. M.: *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña, 1986.

164 Pita Galán, P.: "Estudio de los lienzos de la Anunciación conservados en la Sala Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela" En *Boletín de Arte*, nº 28, Universidad de Málaga, 2007.

165 Monterroso Montero, J. M.: "Algunos ejemplos aislados de la presencia de pintura barroca española y flamenca en Galicia". En *Cuadernos de estudios gallegos*, CSIC, T. XLIII Fascículo 108. Santiago, 1996.

166 Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*, Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27.



los muros de la Sacristía.

Pero, sin duda, es el siglo XVIII y los primeros años del XIX, el barroco y el neoclásico, a través de la mano de dos pintores gallegos de momentos diferentes, el periodo de mayor importancia en la colección



Detalle pinturas bóveda de la Biblioteca Capitulare. Museo Catedral.

pictórica que se conserva en la Catedral. El primero de ellos es Juan Antonio García de Bouzas<sup>167</sup> (1680-1755) que, según consta en la documentación, es pintor de la Catedral compostelana desde el año 1709. Precisamente, el programa de restauración de la colección se ha centrado, en su última fase, en la recuperación de la obra de esta autor, destacando piezas como la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, que corona el retablo de la Capilla del Pilar; el *Martirio de San Andrés*, realizado para la Sacristía y actualmente colocado en la Ante-Sacristía; la *Virgen con el Niño*; *San Roque* y *Santiago sedente del Altar Mayor de la Catedral de Santiago*. Bouzas llegó a crear escuela en Compostela, contándose, entre sus continuadores, pintores como Domingo A. de Uzal o Manuel Arias Varela, de los que también se conservan obras en los fondos de la Catedral.

Gregorio Ferro (1742 – 1812)<sup>168</sup> es el segundo de los pintores aludidos, en este caso de la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX, llegando a ser Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es, sin duda, el principal pintor de los fondos catedralicios, de los que forman parte las siguientes obras: *La Mujer Adúltera*, *La Anunciación* y *San Jorge*, estos últimos encargados para el trasaltar de la Catedral, proyectado en tiempos del Arzobispo Malvar y que actualmente ocupan lugares preferentes en la Sacristía de la Catedral; y *La Visitación de la Virgen a Santa Isabel* y *El Sueño de San José*, tondos destinados, igualmente, al proyectado trasaltar y que se exponen en el Museo.

<sup>167</sup> Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis de doctorado inédita. Santiago, 1995.

<sup>168</sup> Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. A Coruña, 1999. Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro, pintor de Boqueixón*. Boqueixón, 2002.

### 3.7 LA COLECCIÓN NUMISMÁTICA

La colección numismática<sup>169</sup>, conservada íntegramente en los almacenes del Museo, se ha formado fundamentalmente a partir de los hallazgos en las excavaciones arqueológicas antes mencionadas y es ejemplo, por un lado, del auge de las peregrinaciones y de las relaciones comerciales derivadas de ellas, al tiempo que muestra la importancia que llegó a tener la ciudad de Santiago en la Edad Media, llegando a tener su propia ceca de acuñación de moneda.

Destacan especialmente las piezas medievales, de diversa procedencia, relacionadas con las etapas constructivas y las intervenciones acometidas en el conjunto catedralicio; así como aquellas vinculadas a las peregrinaciones a Compostela en su época de mayor esplendor.



Colección numismática. Conjunto de monedas aparecido en el edículo apostólico. Museo Catedral.

169 Suárez Otero, J.: "Conjunto de monedas medievales aparecidas en las excavaciones de la Catedral de Santiago". En *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.



## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

### 3.8 LOS FONDOS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICOS: EL ARCHIVO-BIBLIOTECA

Según los Estatutos del Cabildo<sup>170</sup>, esta parcela del patrimonio catedralicio está encomendada al Canónigo Archivero-Bibliotecario, a quien compete “Conservar y catalogar los fondos documentales y bibliográficos (...)», así como «incrementar la Biblioteca Capitular (...)” y “facilitar el acceso al Archivo y a la Biblioteca capitular a los investigadores (...)”.

Si bien el Archivo de la Catedral<sup>171</sup> debió ser continuación del conjunto de documentos de la sede diocesana iriense, el documento más antiguo de cuantos se conservan es el de donación de tres millas en torno al *Locus Sanctus*, concedida por Alfonso II en el año 834. Durante la Edad Media, el Archivo formaba parte del llamado Tesoro de la Catedral y no es hasta los años finales del siglo XVI en que se determinan las funciones específicas de los archiveros capitulares de Santiago.

El Archivo-Biblioteca posee unas ricas colecciones documentales y bibliográficas fruto de la propia historia generada por la Catedral y de distintas donaciones y legados que, especialmente en época moderna, han ido dándole su estructura actual. Este continuo desarrollo ha hecho necesarias diferentes ampliaciones, contando, en la actualidad, con buena parte del ala sur del edificio claustral.

Entre las piezas más significativas que se conservan en el Archivo, deben citarse algunos de las principales piezas del patrimonio catedralicio, como es el caso del *Tumbo A*<sup>172</sup>, códice en pergamino de 71 folios que constituye uno de los más destacados cartularios medievales de la Península Ibérica



Detalle Breviario de Miranda. Archivo Catedral.

<sup>170</sup> *Estatutos del Cabildo de la S. A. M. I. Catedral de Santiago de Compostela*. Art. 44. Santiago, 2009.

<sup>171</sup> Iglesias Ortega, A.; Sandoval Vereja, F. M. y Seijas Montero, M.: *Guía del Archivo de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2007.

<sup>172</sup> Díaz y Díaz, M. C.; López Alsina, F. y Moralejo Álvarez, S.: *Los Tumbos de Compostela*. Madrid, 1985.

y es uno de los mejores exponentes del desarrollo histórico de la Iglesia compostelana desde la *Inventio* hasta los siglos XII y XIII.

El llamado *Código Calixtino* o *Liber Sancti Iacobi*<sup>173</sup>, fechado a mediados del siglo XII, es otra de las joyas conservadas en el Archivo de la Catedral. En realidad, se trata de una compilación de escritos reunidos en cinco libros. Especial interés para el conocimiento de la Catedral compostelana presenta el *Libro V*, verdadera *guía del peregrino* que incluye una cuidada descripción de la Basílica medieval.

El documento por el cual *Fernando II concede una pensión vitalicia al Maestro Mateo para proseguir la construcción de la Catedral*<sup>174</sup>, fechado en 1168, citado en apartados anteriores y tan importante para la documentación de un importante periodo de la edificación de la Catedral medieval; o, ya de la segunda mitad del siglo XV, el *Breviario de Miranda*<sup>175</sup>, rico manuscrito iluminado de procedencia castellana, son solo dos piezas más de las muchas que se podrían citar de los fondos del Archivo.

También se conserva una destacada colección de planos, dibujos, grabados y estampas, fundamentalmente de temática jacobea, relacionadas con las obras de construcción de distintos elementos de la Catedral o con la redacción de documentos legales necesitados de ilustraciones.



173 Díaz y Díaz, M. C.: "Código Calixtino" En *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.

174 Sánchez Sánchez, X. M.: "Concesión de una pensión vitalicia al Maestro Mateo para proseguir la construcción de la Catedral". En *Alfonso IX y su época*. A Coruña, 2008.

175 Díaz Fernández, J. M.: "Breviario compostelano, llamado de Miranda". En *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.

## 4. EL APÓSTOL SANTIAGO EN LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

---



### 4. EL APÓSTOL SANTIAGO EN LAS COLECCIONES DE ARTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Como no podía ser de otro modo, la presencia del Apóstol Santiago es fundamental en las colecciones del artísticas de la Catedral, no en vano, esta tiene su origen en el descubrimiento de los restos del Apóstol en el primer tercio del siglo IX<sup>176</sup> y toda obra, ofrenda o encargo ha tenido como objetivo el engrandecimiento de la *Casa del señor Santiago*, de su figura y de su memoria. Incluso en el caso de piezas de carácter funcional, como pueden ser los ornamentos litúrgicos, en muchos casos se incorpora la iconografía jacobea, dejando constancia, con ello, del lugar al que estaban destinados y de su protagonista.

De este modo, muchas de las piezas que integran las colecciones artísticas de la Catedral incorporan, a veces a título anecdótico o complementario, la imagen de Santiago el Mayor, de manera que, afrontar un estudio sobre su presencia en las mismas supone, en la práctica, una completa revisión de parte de sus fondos.



Santiago Apóstol. Torre del Reloj. Catedral de Santiago.

176 La historiografía contemporánea suele establecer la fecha de la *Inventio* entre el 820 y el 830. El año 813, recogido por López Ferreiro en base a la tradición jacobea, interesada en incluir el descubrimiento de los restos de Santiago en época de Carlomagno, no se justifica al no ser Teodomiro nombrado Obispo de Iria hasta 818.



## 4.1 ICONOGRAFÍAS DE SANTIAGO EN LA CATEDRAL

La Catedral compostelana es, toda ella, una apoteosis jacobea: sus fachadas, retablos y espacios están centrados en la figura de Santiago el Mayor y cuenta con numerosas y destacadas representaciones de todas las épocas y períodos artísticos.

Dejando a un lado las imágenes jacobeanas que forman parte de las diferentes fachadas del conjunto catedralicio, algunas de ellas verdaderas obras principales del románico -en Platerías-, gótico -en el primer tramo de la Torre del Reloj-, renacimiento -en la fachada del Tesoro- o del barroco -en el Obradoiro, en la Quintana y en la Azabachería-<sup>177</sup>, se realiza un recorrido por aquellas piezas que, en algunos casos aun permaneciendo al culto, pueden considerarse parte de las colecciones artísticas de la Catedral.

### 4.1.1 SANTIAGO EN EL PÓRTICO DE LA GLORIA

Santiago Zebedeo aparece en dos ocasiones en el conjunto del Pórtico. Sin duda, el más conocido y una de las representaciones que tuvieron mayor influencia y desarrollo en los dos siglos posteriores es la situada en la parte superior de la columna del parteluz<sup>178</sup>. Santiago aparece sobre una cátedra que se levanta sobre leones, en alusión al trono de Salomón y en su mano izquierda porta un báculo en *tau*, mientras que en la derecha porta una cartela en la que se leía “Misit me Dominus” -me envió el Señor-



Santiago Sedente y Santiago Apóstol. Pórtico de la Gloria.  
Catedral de Santiago.

<sup>177</sup> Sobre las representaciones de Santiago el Mayor en la Catedral, pueden consultarse: Yzquierdo Perrín, R.: “Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana” en *Iacobus*, catálogo de exposición, Santiago, 2013, pp. 20-35. García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

<sup>178</sup> Vidal Rodríguez, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago, 1926. Pp. 129-131. Silva, R.: *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago, 1978. Pp.45-46. Otero Túñez, R.- “Problemas de la catedral románica de Santiago”. *Compostellanum*, vol. X, Santiago, 1965. Pp. 620-621.



## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

afirmando la predicación apostólica en Hispania y justificando así su enterramiento en Compostela.

En las magníficas estatuas-columna que sujetan el tímpano se encuentra, junto a otros apóstoles, la segunda de las representaciones de Santiago el Mayor en el Pórtico, en este caso descalzo, con un libro cerrado en la mano derecha y otro báculo en *tau* que, en este caso, aparece cubierto por un rico *panisellus*<sup>179</sup>.

La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria, cierre occidental de la Catedral realizado por el Maestro Mateo, podría haber tenido, en opinión de Prado-Vilar<sup>180</sup>, una nueva representación de Santiago, en este caso, representado como *Miles Christi*. Esta pieza, actualmente en una colección privada gallega, ha visitado temporalmente su lugar de origen con motivo de una exposición temporal sobre el Pórtico de la Gloria que se celebró en el Museo Catedral entre los años 2013-2014.

### 4.1.2 LA CAPILLA MAYOR Y SU ENTORNO

Con motivo del redescubrimiento de los restos de Santiago y sus discípulos<sup>181</sup>, ocultos desde el siglo XVII, se remodeló el edículo apostólico, que se hace accesible a los fieles por unas escaleritas laterales, creándose un oratorio rodeado de restos arqueológicos de gran importancia<sup>182</sup>; y se encargó una urna de plata para guardar las reliquias de Santiago y sus discípulos, Atanasio y Teodoro. Se trata de una obra neorrománica realizada en plata por el platero José Losada, que contó con la colaboración de Ángel Bar, Manuel



Santiago del abrazo. Altar mayor. Catedral de Santiago.

179 Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana" en *Iacobus*, catálogo de exposición, Santiago, 2013.

180 Prado-Vilar, F.: "Cuando brilla la luz del Quinto Día: el Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la historia". En *Románico*, 15, 2012, pp. 8-19.

181 Vidal, M.: "1879: Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol", en *Compostela*, 1949. Pp. 6-10.

182 Carro García, J.: "Estudios jacobeos, Arca Marmórica, Cripta, Oratorio o Confesión, Sepulcro y Cuerpo del Apóstol", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 1954.

Corgo, Eduardo Rey y Ricardo Martínez<sup>183</sup>. El frontal está presidido por un *Pantocrator* -que se basa en el que actualmente se expone en el Museo Catedral y que formó parte de la fachada del *Paraíso*- y, situado a su derecha, encabezando un apostolado, se encuentra Santiago, con una cartela en una mano con la leyenda “et imposuit eis nomina Boanerges” y báculo en *tau* en la otra, siguiendo el modelo iconográfico de Santiago como Apóstol.

Presidiendo el altar mayor, sobre el sagrario, se halla una de las representaciones más significativas de Santiago y que despiertan mayor devoción. Se trata del llamado Santiago *del abrazo*, por ser accesible para fieles y peregrinos por unas escaleritas laterales que llevan al camarín. Allí, es tradicional subir a abrazar la imagen, vestida para ello con una esclavina de plata y pedrería. Se trata de una figura sedente, de piedra policromada, relacionable con el Maestro Mateo y su taller<sup>184</sup>; y estaría colocada en esta ubicación con motivo de la ceremonia de consagración de la Catedral compostelana en 1211.

Fue tradición que los peregrinos alemanes accedieran al camarín y se colocasen sobre la cabeza la corona que pendía sobre la imagen de Santiago<sup>185</sup>, iniciando el modelo iconográfico de Santiago coronado. Posteriormente, en el barroco, complementando el rico platal del altar<sup>186</sup>, el cuerpo de Santiago se revistió de la citada esclavina -si bien la actual es una copia del año 2004 y la original se expone, desgastada por millones de abrazos, en el Museo- La pieza acumula varias capas de policromía que distorsionan, unidas a su ropaje barroco, sus originales formas medievales.



Santiago peregrino y la monarquía española.  
Baldaquino Altar Mayor. Catedral de Santiago.

183 Barral Iglesias, A.: “Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX” en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX – XX). Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 389-409.

184 Yzquierdo Perrín, R.: *El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*, León, 2010.

185 Plotz, R.: “Volviendo al tema: la Coronatio”, en VV. AA.: *Padrón, Iria y las tradiciones jacobeanas*. Santiago, 2004. Pp. 101-122.

186 Taín Guzmán, M.: “Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia” en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX – XX). Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 253-304

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

El camarín del altar mayor se corona con una imagen de *Santiago peregrino* rodeado por los reyes Alfonso II, Ramiro I, Fernando II y Felipe IV, en representación -por la especial significación de cada uno de ellos, en sus épocas respectivas, para la Catedral compostelana<sup>187</sup>- de la monarquía española, certificando el patronazgo de Santiago sobre la institución y la nación. Es una obra datada en 1667 y realizada por Pedro del Valle<sup>188</sup>. Este tipo de composición del Apóstol con monarcas arrodillados a sus pies, se repite en otros lugares destacados de la Catedral, como en el remate del cuerpo central de la fachada del Obradoiro (1746) o en el de la Azabachería (1766-1768); así como, en la misma capilla mayor, en una de las grandes lámparas que, en 1765 enriquecieron el espacio litúrgico catedralicio, piezas encargadas por el maestrescuela D. Diego Juan de Ulloa al orfebre francés, afincado en Roma, Louis Valladier<sup>189</sup>.



Retablo de la Tradición de Santiago. Trasaltar.  
Catedral de Santiago.

A Mateo de Prado<sup>190</sup> se debe el *Santiago matamoros* que corona el baldaquino de la capilla mayor. Se le encargó en 1675, según consta en las *Actas capitulares*: “la hechura de la efigie de Nuestro Santo Apóstol de a caballo con cuatro moros”. La escena repite un modelo iconográfico que tuvo especial popularidad en el barroco y que tiene en la Catedral otros ejemplos destacados.

187 “Cuatro reyes bienhechores de esta Santa Iglesia que son el Señor Rey D. Alfonso que la hizo; el Señor Rey Don Ramiro que concedió el voto a esta Santa Iglesia; el Señor Rey Don Fernando V que ganó a Granada y le concedió los votos que llaman viejos de Granada, y el Señor Rey Don Felipe IV que dio y concedió 1000 escudos en oro de juro y renta en cada un año para la Fábrica y 400 ducados de vellón para una bes sobre las encomiendas de Santiago”. ACS, *Libro II de Fábrica, leg. 534, fol. 223r*.

188 García Iglesias, J. M.: *A Catedral de Santiago e o barroco*, Santiago, 1990. García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

189 Taín Guzmán, M.: “La biblioteca del canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa”, en *Semata, ciencias sociais e humanidades*, 10, 1998. Pp. 321-359

190 García Iglesias, J. M.: *A Catedral de Santiago e o barroco*, Santiago, 1990. García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.



En el trasaltar, un espacio con especial significación<sup>191</sup>, por ser accesible desde el altar mayor y abrirse a la girola señalando el lugar donde se encuentran los restos de Santiago y sus discípulos -hasta la colocación del platal barroco en el altar mayor, un cenotafio, visible por ambas caras (y ahora solo desde el trasaltar), indicaba que, justo debajo, se encontraba el sepulcro apostólico-. Así mismo, el Arzobispo Juan de Sanclemente ocultó, por la amenaza del corsario inglés Sir Francis Drake, los restos apostólicos en esta zona de la Catedral, hasta que fueron descubiertos en 1879 por los canónigos López Ferreiro, Labín Cabello y Blanco Barreiro.

Hacia 1670 se le encarga a Pedro del Valle la realización de un *retablo*<sup>192</sup> para el citado trasaltar, dentro del programa de embellecimiento barroco del conjunto de la capilla mayor impulsado por Vega y Verdugo. Lo realiza en madera dorada representando cuatro escenas en relieve de la tradición jacobea: el martirio, que se ubica en la parte superior, al centro; y, debajo, de izquierda a derecha, se encuentran la traslación, el enterramiento de Santiago y sus discípulos señalado por una luminaria y guardado por dos ángeles y, por último, el episodio de los discípulos y la reina Lupa, camino de Compostela para enterrar el cuerpo de Santiago.



Traslación. Detalle de uno de los púlpitos. Catedral de Santiago.

En el ámbito de la capilla mayor hay que destacar, también, los *relieves de los púlpitos*<sup>193</sup>, obra del artista aragonés Juan Bautista Celma, que recibe el encargo del Cabildo en 1568; siendo, en opinión de García Iglesias, “el mayor canto al culto jacobeo jamás abordado en la Catedral de Santiago”<sup>194</sup>.

191 Rosende Valdés, A.: “A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la Catedral compostelana” en *Semata*, 7-8, 1996. Pp. 483-532.

192 Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, Sada, 1998.

193 Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: “El manierismo”, en *Galicia en la época del renacimiento*, Proyecto Galicia Arte, T. XII, A Coruña, 1993. Pp. 254-258. Monterroso Montero, J.: “La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma” en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 179-224

194 García Iglesias, J. M.: “La Edad Moderna” en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha, 1993. Pp. 290-296.

## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

Para el púlpito del Evangelio, Celma siguió aquellos relieves realizados por Antonio de Arfe en el pedestal de la Custodia procesional de la Catedral, suprimiendo en este caso la escena de la Transfiguración y repitiendo la de la condena y decapitación del Apóstol. De este modo, los pasajes representados son: vocación, condena y decapitación, embarque y traslación, Liberación de los discípulos y milagro de Duio y Negreira, milagro del ahorcado y, de nuevo, la condena y decapitación. Así mismo, entre cada uno de los relieves citados, se dispone un apostolado en el que vuelve a aparecer Santiago el Mayor, en este caso representado como peregrino.

Por su parte, en el púlpito del lado de la Epístola es donde el artista va a realizar el mayor esfuerzo compositivo, basándose, seguramente, en grabados renacentistas italianos y franceses, representando otras seis escenas de la vida de Santiago el Mayor: Alfonso II ante el sepulcro apostólico, El Tributo de las cien doncellas, la convocatoria de los nobles a la Corte de Ramiro II, la Batalla de Albelda, la Batalla de Clavijo y, finalmente, la Derrota de los normandos en Galicia.

La última representación de Santiago en el entorno de la capilla mayor se encuentra en uno de los ángulos del crucero, mirando hacia el altar, coronando la columna de bronce en la que, según la tradición, se guardan los bordones de Santiago y del Beato Franco de Siena. Se trata de una representación de *Santiago peregrino* que, tradicionalmente, se ha datado en los primeros años del siglo XVI, si bien García Iglesias retrasa su cronología hasta el siglo XV, poniéndola en relación con la propia construcción del cimborrio y con los trabajos del orfebre Francisco Marino y su taller para la capilla de don Lope de Mendoza, piezas que actualmente se conservan en la capilla de las Reliquias<sup>195</sup>.

### 4.1.3 LA CAPILLA DEL PILAR

Al Arzobispo Monroy se debe el impulso a la construcción, en el ángulo sudeste del crucero, de una nueva sacristía para la Catedral que, sin embargo, acabaría convirtiéndose en



Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago.  
Capilla del Pilar. Catedral de Santiago

<sup>195</sup> García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

Capilla del Pilar<sup>196</sup>, precisamente por el empeño del prelado en dotar a aquel espacio en construcción de un retablo y un altar -además de su propio monumento funerario-.

De este modo, el espacio, toda una apoteosis decorativa de lo jacobeo, va a estar presidido por un retablo en el que hay una doble presencia del tema de la Aparición de la Virgen a Santiago en Zaragoza. En la parte central del conjunto, obra de Miguel de Romay, se encuentra, en una hornacina y sobre un alto pedestal jaspeado, la imagen de María, réplica en mármol de la original Virgen del Pilar de Zaragoza, a cuyos pies se arrodilla el Apóstol Santiago, vestido como peregrino, una imagen realizada en 1723 por Diego de Sande<sup>197</sup>.

El retablo se corona con una segunda representación de la *Aparición de la Virgen a Santiago*, en este caso es una pintura de Juan Antonio García de Bouzas<sup>198</sup> datada en 1722 que remata, además, la colaboración de este artista en la decoración pictórica de la capilla. Se trata de un cuadro inspirado en grabados contemporáneos que adquirieron, en la época, gran difusión.

#### 4.1.4 EL TÍMPANO DE CLAVIJO

Actualmente situado en el crucero sur de la Catedral, se trata de una obra de hacia 1240 relacionada con el taller del Maestro Mateo y, probablemente, proceda del desaparecido claustro medieval<sup>199</sup>. Se ha puesto en relación con el Tributo de las Cien doncellas que había que satisfacer por la ayuda musulmana para que Mauregato alcanzase



Santiago Miles Christi. Tímpano de Clavijo. Catedral de Santiago.

196 Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: "La Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago". En *Compostellanum*, XXV, 1-4, 1980. Pp. 89-104.

197 González Millán, A.: "Aparición da Virxe do Pilar ó Apóstolo Santiago", en *Todos con Santiago, Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 108-111.

198 García Iglesias, J. M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea" en *Adaxe*, 3, 1987. Pp. 57-68.

199 Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías hispanas del Apóstol Santiago", en *XXVII Rutas cicloturísticas del románico internacional*, Pontevedra, 2009. Pp. 212-217.



## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

el trono asturiano<sup>200</sup>. La indignación del pueblo haría necesaria la intervención de Santiago para liberar del tributo, de ahí las figuras orantes que aparecen junto a la imagen del caballero, con espada y bandera en la que se puede leer “SCS IACOB APLUS XPI” -Santiago Apóstol de Cristo-.

Se trata de la primera imagen de Santiago representado como caballero y es, claramente, precursora de un tipo iconográfico que irá evolucionando y adquirirá, en la Edad Moderna, una especial difusión como Santiago matamoros<sup>201</sup>.

### 4.1.5 EL CAMARÍN DE SANTIAGO MATAMOROS

Sin lugar a dudas, el *Santiago matamoros* por antonomasia es la imagen procesional tallada en madera policromada por José Gambino, en los años centrales del siglo XVIII, por encargo del gremio de los azabacheros<sup>202</sup>. La pieza, situada en una pequeña capilla de la nave del crucero de la Azabachería, ocupa el espacio de la puerta del desaparecido oratorio de don Lope de Mendoza, -actualmente, capilla de la Comunión-, y sigue recibiendo a miles de fieles devotos pese a haberse convertido en *políticamente incorrecta* en los últimos años y camuflar, bajo un manto de flores, la parte inferior del conjunto, correspondiente a las figuras de los *musulmanes*.

Esta iconografía y composición, fruto de una evolución de siglos, se convirtió en modelo para multitud de representaciones en la España barroca y, a su vez evolucionada y adaptada, en Hispanoamérica.



Santiago Matamoros del Camarín.  
Catedral de Santiago.

### 4.1.6 LA NUEVA PUERTA SANTA

Los últimos Años Santos del siglo XX supusieron un nuevo gran auge del Camino de Santiago y de las peregrinaciones a Compostela, sobre todo por el impulso conjunto de la Iglesia y de las administraciones públicas. Así, la Puerta Santa, protagonista

200 Sicart Giménez, A.: “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, en *Compostellanum*, XXVII, 1982, pp. 11-32.

201 Precedo Lafuente, J.: “Las imágenes ecuestres de Santiago el Mayor” en VV. AA.: *Plenitudo Varietatis. Homenaje a Mons. Romero Pose*. Santiago, 2008. Pp. 521-527.

202 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

especial en un Año Santo, fue objeto de revisión, primero, en 1993, con el encargo a Francisco Leiro de un *cortavientos*<sup>203</sup> que, finalizado 1999 pasó a integrarse en los fondos del Museo Catedral; y en segundo lugar, con el encargo, para el Año Santo 2004, por parte del Cabildo catedralicio, de una nueva *Puerta Santa* de bronce que, en sus dos hojas, representa escenas de la vida de Santiago<sup>204</sup> y es obra del compostelano Suso León.

#### 4.1.7 OTRAS REPRESENTACIONES EN LA CATEDRAL

Santiago Apóstol, en sus variadas iconografías, está presente en otros lugares de la Catedral; son piezas que también forman parte, contextualizadas en sus respectivas ubicaciones, de las colecciones artísticas de la basílica compostelana. Destacan, en primer lugar, tres representaciones del siglo XVI en otras tantas capillas de la girola.

La capilla del Salvador, la fundacional de la Catedral, como atestiguan los capiteles alusivos al inicio de las obras en tiempos de Diego Peláez y Alfonso VI, siempre tuvo una especial vinculación con los peregrinos y con la renovación espiritual terminado el Camino. En el primer cuarto del siglo XVI, por impulso de Alonso III de Fonseca, se encarga a Juan de Álava la ejecución de un nuevo retablo<sup>205</sup> para esta capilla, en la que se iba a ubicar, de forma permanente, el Santísimo. Para albergarlo, se realiza un retablo renacentista, en piedra policromada, en cuya parte central se abre una hornacina para el sagrario -actualmente, desde época reciente, se encuentra una imagen gótica de *Cristo mostrando las llagas* y, anteriormente, hubo



Relieves sobre la Tradición de Santiago.  
Puerta Santa. Catedral de Santiago.



Santiago Apóstol. Retablo Capilla  
del Salvador. Catedral de Santiago.

203 Yzquierdo Peiró, R.: "Cortavientos de la Puerta Santa" en *Domus Iacobi*. Catálogo de exposición, Santiago 2011.

204 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

205 Otero Túniz, R.: "El retablo del Salvador de la Catedral de Santiago", en *Abrente*, 32-34, 2000-2002. Pp. 41-59.

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

una tabla pintada con el *Salvador*, obra de Juan Luis- A ambos lados, se colocan las imágenes de *Santiago el Mayor*, con bordón y sombrero de peregrino, descalzo y con el libro abierto en su mano izquierda; y de San Juan<sup>206</sup>.

Coetánea de la pieza anterior es la imagen de *Santiago* situada a la derecha de la Virgen del Buen Consejo, que preside el retablo de la Capilla de San Bartolomé -localizado a la izquierda-, hasta el siglo XVI Capilla de Santa Fe. Sigue el comentado modelo iconográfico de Santiago Apóstol y Peregrino, con atributos de ambos: libro y pies descalzos por un lado y bordón, morral y sombrero -en este caso a la espalda, colgando de un cordel- por el otro. Al igual que en la imagen del retablo del *Salvador*, la indumentaria del Apóstol se acorta dejando ver los pies descalzos y las piernas por debajo de las rodillas, relacionándose su autoría con el Maestro Arnao, que trabaja hacia 1520 en el contiguo sepulcro de D. Diego de Castilla<sup>207</sup>.

También en la girola catedralicia, en este caso en la capilla de San Pedro -o de Nuestra Señora de la Azucena o de Doña Mencía de Andrade- se encuentra una representación de *Santiago* dentro del programa desarrollado en sus pinturas murales<sup>208</sup>, restauradas en el año 2000 tras pasar ocultas varios siglos. Se trata de un conjunto datado en el segundo tercio del siglo XVI<sup>209</sup> dentro de un programa de renovación de las estructuras románicas de la Catedral a formas renacentistas; iconográficamente se centra en las figuras de San Pedro y San Pablo, que ocupan los lugares principales -algunas escenas están tapadas, actualmente, por el retablo barroco- La imagen de Santiago mantiene similitudes con las dos piezas anteriores, si bien en este caso, aparece calzado y una aureola ha sustituido al sombrero de peregrino. También cabe destacarse el sentido escultórico de esta pintura, enmarcada por una falsa hornacina identificada, en la parte superior, con la inscripción "S. IA/COBI".

Con motivo de la preparación del Año Santo de 1897, se impulsó el adecentamiento del entorno de la Puerta Santa, incluyéndose, un año antes, la realización de una vidriera para el vano situado sobre ella. La escena elegida fue un *Santiago Apóstol sedente*<sup>210</sup> que toma como punto de referencia la imagen *del abrazo* que preside el altar mayor. Es una pieza ecléctica en la que predomina, tanto en la imagen como en su encuadre arquitectónico, el gusto por lo medieval, siendo la única vidriera de la Catedral con decoración figurativa.

206 Otero Tüñez pone en relación estas imágenes con los maestros hispano flamencos que están trabajando en esa época en el Hospital Real y en la catedralicia capilla de San Bartolomé.

207 Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930.

208 Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas*. Santiago, 2006.

209 García Iglesias, J. M.: "Pinturas inéditas en la Galicia del siglo XVI", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVIII, 1989. Pp. 235-247.

210 Yzquierdo Perrín, R.: "Intervenciones en la Catedral de Santiago de Compostela desde 1875: de López Ferreiro a Chamoso Lamas", en *A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*. Catálogo de exposición, A Coruña, 2004. Pp. 212-217.



Durante el barroco adquirió gran popularidad la iconografía de Santiago matamoros y, como se ha ido viendo, fueron varios los ejemplos realizados en la Catedral. En la línea de la imagen realizada por Mateo de Prado para coronar el baldaquino de la capilla mayor, se encuentra el *Santiago matamoros* que remata la caja del órgano del lado del evangelio, encargado por el Cabildo, a Miguel de Romay, en 1705; una imagen definida por Otero Túñez<sup>211</sup> del siguiente modo: “el efecto barroco, teatral y solemne de los espléndidos órganos, los resume esta escultura erguida sobre su masa, como dinámico remate de maravillosa sinfonía triunfal”.

Entre los años 1696-1699, Domingo de Andrade llevó a cabo la construcción del Pórtico Real<sup>212</sup> y, hacia el interior, un vestíbulo de paso al interior de la Catedral que tenía una eminente función ceremonial y una evidente relación con el patronato regio de la Basílica de Santiago. En los últimos años del siglo XVIII, la puerta de acceso a la Catedral, de madera, se decoró con pinturas que, en su parte inferior recrearon jaspeados, mientras que la superior se coronó con un gran cuadro que, hacia el vestíbulo, representa una Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo que se completa, en su reverso -dentro del templo- con el Sepulcro apostólico sobre una nube y rodeado por una gran corona de laurel. Todo el conjunto tiene un sabor neoclásico que García Iglesias ha atribuido a la posible mano de Plácido Fernández de Arosa, basándose en sus características compositivas y técnicas<sup>213</sup>.

#### 4.1.8 EL TRÍPTICO DE MODESTO BROCOS

En la sacristía de la Catedral se conserva un gran lienzo realizado en los últimos años del siglo XIX por Modesto Brocos, pintor compostelano que pasó la mayor parte de su vida y de su carrera artística y docente en Brasil. En palabras del propio autor, “fue un cuadro por mi soñado antes de ser pintor”. Brocos regresó a Europa a finales del año 1896 y se instaló en Roma, ciudad en la que había completado su formación años antes becado por la Diputación de A Coruña. Las peregrinaciones a Compostela vivían un renovado auge tras el redescubrimiento de los restos de Santiago y sus discípulos en 1879 y, años después, con el impulso del Cardenal Martín de Herrera, con quien el artista coincidiría en la ciudad eterna.

El cuadro, titulado *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia*<sup>214</sup>, se estructura a modo de tríptico, separando cada escena por elementos arquitectónicos medievales de

211 Otero Túñez, R.: “Miguel Romay, retablista”, en *Compostellanum*, III, 1958. Pp. 193-208.

212 Vázquez Castro, J.: “Pórtico Real”, en VV. AA.: *Restauración de la Catedral de Santiago de Compostela. Monumentos restaurados*. Madrid, 1999. Pp. 140-142.

213 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

214 López Vázquez, J. M.: “El arte en los dos últimos tercios del siglo XIX”, en VV. AA.: *Arte contemporáneo. Galicia, Arte*. T. XV. A Coruña, 1993. Pereira, F. y Sousa, J.: “Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia”, en *Santiago, la Esperanza*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 226-227.

## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

la propia Catedral. La parte central se reserva al momento previo a la *Inventio*, con el sepulcro apostólico -presentado como un sarcófago paleocristiano que Brocos habría tenido ocasión de ver en su estancia en Roma- bañado por la brillante luz de la estrella y flanqueado por dos ángeles. En el lado derecho, se representa la predicación de Santiago en las proximidades de Compostela y, al otro lado, la llegada del cuerpo de Santiago a Padrón. Textos latinos en la parte inferior de cada una de las escenas las identifica.



Las Tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia.  
Detalle. Sacristía. Catedral de Santiago

La obra, tras un desafortunado periplo expositivo que desalentó a su autor, terminó sumándose a las colecciones artísticas de la Catedral compostelana en el año 1903. Años después, Modesto Brocos diría, al referirse a él, “actualmente está en la Catedral de Compostela y el tiempo se encargará de pasarlo a la posteridad”.

### 4.1.9 PIEZAS DEPOSITADAS EN EL ARCHIVO CATEDRALICIO

Los espacios actualmente destinados al Archivo catedralicio, en el edificio claustral, albergan diversas piezas con presencia de Santiago el Mayor, que forman parte de las colecciones artísticas de la Catedral, más allá de códices, bulas, libros y documentos, de algunas cubiertas de libros litúrgicos o un atril con detalles jacobeos en plata.

Perteneciente a las últimas décadas del siglo XVIII es un relieve en madera en el que se representa la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*<sup>215</sup>, que sigue el clásico esquema compositivo barroco de este tipo de escenas y se enmarca ricamente con profusión de elementos decorativos y trofeos y enseñas militares en su parte superior. Destaca, además, un medallón, coronando el conjunto, en cuyo centro se halla una curiosa miniatura con la urna apostólica y el cuerpo de Santiago en su interior, ataviado como peregrino.

215 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

En las escaleras que comunican las salas *antiguas* del Archivo con la actual área de investigadores, donde hace unos años se encontraban las escuelas catedralicias, hay una tabla pintada que cabe relacionar con el mundo de los exvotos, según la inscripción de su parte inferior, una ofrenda de un peregrino portugués datada en 1762<sup>216</sup> en la que se representa, sobre una nube, a Santiago peregrino a cuyo largo bordón se agarran dos almas del purgatorio.

Era costumbre del Cabildo catedralicio regalar imágenes de Santiago a sus bienhechores y visitantes ilustres, de lo que hay constancia en documentos y actas capitulares desde el siglo XV al XX. Entre estas piezas, cabe destacar un grupo de escaparates, de diverso tamaño pero siguiendo siempre un mismo esquema compositivo, centrados en Santiago matamoros, que se llevan a cabo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a cargo de los plateros que habitualmente trabajaban para la Catedral. En dependencias del Archivo se conserva, en la actualidad, una de esas piezas, datada en 1885<sup>217</sup> y que, como consta en la inscripción de madera de su parte inferior, es un regalo del Cardenal Payá y el Cabildo al Dr. Sánchez Freire, por su colaboración y estudios tras el redescubrimiento de los restos de Santiago. Toda la escena, realizada a base de diferentes piezas de plata en relieve, está cargada de simbolismo jacobeo, con sus elementos más característicos: la estrella, la cruz de Santiago, la concha y la urna apostólica, acompañando la escena principal, con el habitual esquema de Santiago abatiendo a varios *moros* a los pies de su caballo.

En el campo del grabado<sup>218</sup>, destacan las representaciones de Santiago sedente con obras de Jacobo de la Piedra, que ilustraban la *Compostela* y un *Memorial de las Sagradas Reliquias* de 1762; el encabezado de las *Constituciones del Arzobispo Francisco Blanco*, de 1781, de Ignacio Aguayo o la versión coloreada que realiza, en 1789, Melchor de Prado<sup>219</sup> de la imagen del Santiago del *abrazo*, dedicado, como consta en la inscripción de la parte inferior, al Cabildo compostelano.



Santiago Matamoros. Archivo Catedral.

216 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

217 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

218 Barriocanal López, Yolanda: *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996.

219 Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932.



## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

### 4.1.10 SANTIAGO APÓSTOL EN LOS FONDOS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICOS

Santiago el Mayor es, también, protagonista de buena parte de las principales obras que integran los fondos documentales de la Catedral, custodiados en el Archivo, destacando muy especialmente las miniaturas medievales, con representaciones de Santiago claves para el desarrollo de algunas de sus iconografías más habituales.

El *Códice Calixtino* encabeza su *folio 4* con una inicial -la *I* de *Iacobus*- en la que se representa a Santiago<sup>220</sup> como si de un pantocrátor se tratase -evocando su proximidad con Cristo-, bendiciendo con su mano derecha y con un libro en la izquierda; una imagen que habrá de tener influencia en piezas posteriores de la Catedral.

En el *folio 162r*, con el que se cierra el Libro III del *Códice*, se representa *El sueño de Carlomagno*<sup>221</sup>, una miniatura que<sup>222</sup>, tras su restauración aparece incompleta y que tiene su continuación en la siguiente página, en la que las tropas parten a la batalla.

El *Tumbo A*, además de las miniaturas con las imágenes de los diferentes reyes otorgantes de cada uno de los documentos recopilados en el mismo, contiene en el *folio 1v*, justo bajo los retratos de Alfonso II y de Ordoño I, la primera representación conocida de la *Inventio*, el descubrimiento de los restos de Santiago y sus discípulos por el Obispo Teodomiro de Iria Flavia, datada hacia 1129<sup>223</sup>. En un encuadre arquitectónico se muestra el interior de una cámara abovedada iluminada por una lámpara, en cuyo interior se encuentra el Obispo Teodomiro, identificado por la correspondiente cartela y un ángel con un incensario sobre la tumba central, la que alberga los restos de Santiago, flanqueada por dos sepulcros más, a un nivel más bajo, destinados a Teodoro y Atanasio. Este modelo iconográfico que se inaugura con esta imagen, mantendrá, en lo fundamental, esta estructura y personajes, a lo largo de los siglos.



*Iacobus*. *Códice Calixtino*. Fol. 4r.  
Archivo Catedral.

220 Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981.

221 El *Códice Calixtino* relata como el Apóstol Santiago se apareció en sueños a Carlomagno instándole a “liberar mi tierra de manos de los musulmanes y conseguirme por ello una corona de inmarcesible gloria. (...) has de ir con un gran ejército (...) a liberar mi camino y mi tierra, y a visitar mi basílica y mi sarcófago”.

222 Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981.

223 Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981; Moralejo Álvarez, S.: “La miniatura en los Tumbos A y B”, en VV. AA.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985. Pp. 45-62.

El folio 2v del *Tumbo B*<sup>224</sup> contiene otra representación clave de Santiago el Mayor; en este caso, se trata de una escena doble datada en 1326. La parte superior presenta un Santiago sedente con báculo en *tau* que guarda similitudes con el Santiago del abrazo del altar mayor de la Catedral, aquí enmarcado en una arquitectura y con los discípulos, Atanasio y Teodoro, identificados por sendas cartelas, a sus lados.

En la parte inferior de la página, aparece un Santiago caballero abatiendo a sus enemigos, situados a sus pies, vencidos y decapitados, con gran expresividad, mientras en el lado izquierdo de la página se representa un castillo. Una cartela en la esquina derecha, identifica a Santiago *Miles Christi*. No se trata, sin embargo, a pesar de la gran influencia que esta imagen tuvo en la evolución de esa iconografía tiempo después, de un Santiago matamoros; el Apóstol acude, en esta ocasión, en rescate de la Iglesia compostelana y de su prelado -D. Berenguel de Landoria-, que se encontraba

refugiado en el castillo de A Rocha Forte, por la revuelta de los burgueses compostelanos contra él<sup>225</sup>.

Próxima al año 1600 es una copia de la bula *Regis eterni* por la que el Papa Alejandro III confirmaría, en 1181, el jubileo de la Iglesia de Santiago concedido por Calixto II<sup>226</sup>. En el interior de la capital

que encabeza el texto, aparece un Santiago matamoros vestido con armadura, con una concha en el



Libro de coro de D. Andrés de Gondar. Archivo Catedral.

yelmo, espada y cruz con pendón. Bajo el caballo encabritado que monta se encuentra un enemigo vencido.

Otros documentos y libros custodiados en el Archivo catedralicio tienen representaciones diversas de Santiago el Mayor<sup>227</sup>, sobre todo en relación con su protección de la monarquía hispana, como en las Ejecutorias de Felipe II o Felipe III sobre el Voto de Santiago, de 1576 y 1615 respectivamente; o en la *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo* de Mauro Castellá Ferrer, publicado en

224 Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981; Moralejo Álvarez, S.: "La miniatura en los Tumbos A y B", en VV. AA.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985. Pp. 45-62. Yzquierdo Perrín, R.: "La miniatura en Galicia en la baja Edad Media", en VV. AA.: *La miniatura y el grabado de la baja Edad Media en los archivos españoles*. Zaragoza, 2012.

225 *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago*. 1325. Díaz y Díaz et al. Eds. Santiago, 1983.

226 López Alsina, F.: "El papa Alejandro III confirma el jubileo de la Iglesia de Santiago" en *Santiago, Camiño de Europa*, catálogo de exposición, Santiago, 1993. Pp. 340-341.

227 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

1610, con diversos grabados de la historia de Santiago<sup>228</sup>. También en libros litúrgicos, como el *Cantoral del Chantre D. Andrés de Gondar*, obra de 1752, con una interesante representación del altar mayor de la Catedral y el Santiago sedente que lo preside.

En lo que respecta al apartado de trazas y proyectos, el Archivo conserva<sup>229</sup>, de los últimos años del siglo XIX o primeros del XX, las propuestas para vidrieras de la fachada del Obradoiro, con protagonismo, en la escena central -destinada al gran espejo que baña de luz la nave central de la Catedral- para un Santiago matamoros. García Iglesias ha puesto estas obras, que no se llegaron a ejecutar, en relación con Modesto Brocos, dentro de un proyecto de ornamentación interior de la Catedral con vidrieras figuradas<sup>230</sup>.



228 Lemos Montanet, L.: "Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo. Patrón y Capitán General de las Españas". En *Hasta el Confín del mundo. Diálogos de Santiago y Galicia con el mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 117.

229 Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999. Pp. 358-360

230 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012. Singul Lorenzo lleva la realización de estos dibujos a los años 20 del siglo XX, en relación con la figura del artista Roberto González del Blanco. Singul Lorenzo, F.: "Vitrais da fachada do Obradoiro da Catedral de Santiago de Compostela". En *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 89-91.

## 4.2 SANTIAGO EL MAYOR EN EL MUSEO CATEDRAL

En el año 2011 se procedió, dentro de las actividades conmemorativas del 800 aniversario de la consagración de la Catedral, a una profunda remodelación de parte de los espacios del Museo Catedral, incluyéndose en su discurso museológico, centrado en la historia y evolución de la Catedral, una sala dedicada a la figura de Santiago el Mayor<sup>231</sup>. En ella, un pequeño y selecto grupo de piezas -seis en total- resumen la vida, tradición e iconografía de Santiago. No obstante, como sucede en todo el conjunto catedralicio, la presencia del Apóstol en el recorrido es continua, sumando en el mismo, algunos de los mejores ejemplos del arte jacobeo.

### 4.2.1 LA VIDA DE SANTIAGO Y LA TRADICIÓN JACOBEO

El Museo cuenta con importantes piezas en las que se representan diversos momentos de la Vida de Santiago y pasajes de la tradición jacobea. Es conocido el gran interés de prelados y monarcas, a lo largo de la historia y, de modo especial, en algunos períodos clave, por justificar la presencia en Compostela de la tumba Apostólica en íntima relación con los deseos de Santiago -manifestados a sus discípulos- tras su predicación en Hispania. Todo ello ha dado lugar a ciclos, programas iconográficos y obras individuales que, por diferentes razones, han pasado a formar parte de los fondos del Museo Catedral.

Sin duda, el ejemplo más destacado es el llamado *Retablo Goodyear*<sup>232</sup>. Su nombre hace referencia a su donante, John Goodyear<sup>233</sup>, Párroco en la Isla de Wight y peregrino a Compostela en 1456. El retablillo consta de cinco paneles de alabastro en los que se narran otros tantos episodios de la vida de Santiago: *vocación, misión, predicación, martirio y traslación*, identificados por la inscripción latina, en caracteres góticos, de la parte inferior del conjunto. La pieza, realizada con seguridad en un taller de Nottingham poco antes de la peregrinación del párroco, tiene especial interés artístico al no ser una obra seriada, como era el modo de trabajar principal de estos talleres ingleses en la época, sino una pieza de encargo, con una finalidad, una temática y selección de escenas muy concretas<sup>234</sup>.

231 Yzquierdo Peiró, R. "El Museo de la Catedral", en VV. AA. *La Catedral de Santiago, belleza y misterio*. Barcelona, 2011. Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.

232 López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, T. VII, Santiago, 1905; Moralejo Álvarez, S.: "Retablo de la vida de Santiago ofrecido por John Goodyear", en *Santiago, Camiño de Europa*, catálogo de exposición, Santiago, 1993; Yzquierdo Peiró, R.: "Retablo con escenas de la vida del Apóstol Santiago", en *Domus Iacobi*, catálogo de exposición, Santiago, 2011.

233 En el Tumbo F de la Catedral consta como en el año 1456, el peregrino y sacerdote inglés Iohannes Gudguar "dou logo en pura et libre deçon a dita Iglesia compostelana un retablo de madera, las figuras de alabastro, pintado en ouro et azur".

234 Franco Mata, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*. Murcia, 1999.



#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

Los relieves se disponen simétricamente, con una lectura de izquierda a derecha siguiendo un orden cronológico en la vida del Apóstol. Se destaca, en tamaño, la escena central, en la que se representa *la Predicación en Hispania*, mientras que hay simetría en las composiciones y contenidos simbólicos de los paneles primero y quinto y segundo y cuarto respectivamente.

También debe reseñarse el fuerte sentido narrativo del conjunto, subrayado por las filacterias utilizadas para representar las palabras de Jesús y de Santiago, quedando bien claro que ambos difunden un mismo mensaje.

En el primer cuarto del siglo XVI se complementó el retablo de la vida de Santiago con la colocación de una predela formada por tres tablas realizadas por Maestre Fadrique<sup>235</sup>, todo ello situado en un altar lateral de la actual Capilla de San Fernando. Como ha señalado García Iglesias<sup>236</sup>, este autor fue uno de los introductores del estilo renacentista en la Galicia de la época, quedando relegado a



Retablo de Santiago el Mayor. Reconstrucción con motivo de la exposición Iacobus. Museo Catedral.

un segundo plano con la aparición en Compostela del manierismo, de la mano de Juan B. Celma. La presencia de Santiago en este tríptico, -en el que se representan *El lavatorio*, *La última cena* y *La oración en el huerto*- es testimonial, acompañando en todo momento a la figura de Cristo, pero sirve para reforzar su importante posición dentro del colegio apostólico<sup>237</sup>.

El desarrollo en la catedral compostelana del culto a la Virgen del Pilar, iniciado

235 López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa M. Iglesia de Santiago*, T. VIII. Santiago, 1906; García Iglesias, J. M. "Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: la pintura" en *Cuadernos de estudios gallegos*, XXXI (1978-1980). Yzquierdo Peiró, R. "Tríptico con escenas de la Pasión del Señor" en *Domus Iacobi*, catálogo de exposición. Santiago, 2011.

236 Agradezco al Prof. García Iglesias sus investigaciones sobre este conjunto y su interés por recuperarlo, al menos de forma temporal, con motivo de la exposición *Iacobus* celebrada en el Palacio de Gelmírez, en el año 2013.

237 García Iglesias, J. M.: *Santiago de Santiago, dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011.

en los últimos años del siglo XVII, también había de tener su presencia junto al llamado *Retablillo Goodyear*, con la incorporación, en su parte superior, de un relieve a modo de tímpano con la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*<sup>238</sup>. La autoría de esta pieza se atribuye a Diego de Sande y se fecha en la década de 1720 a 1730. Se trata de una obra realizada expresamente para ser colocada como remate del retablillo, lo que condiciona las dimensiones de la misma; en ella, María ocupa la parte central y se esculpe casi en bulto completo, mostrando su preponderancia sobre Santiago arrodillado en uno de los laterales, mientras que en el otro se representa la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Deshecho, en época contemporánea, el retablo que se había ido formando a lo largo de casi tres siglos, el *Goodyear* y el *Tríptico* pasaron con el tiempo a formar parte de los fondos del Museo Catedral, mientras que la *Aparición de la Virgen del Pilar*, tras varias localizaciones, se halla en la actualidad, en depósito, en la capilla de la Casa Sacerdotal de Santiago de Compostela.

Pero el discurso del retablo dedicado a la *Vida de Santiago* aún se completaría con una cuarta obra, situada en la parte alta de la pared del lateral del Tesoro en donde se ubicó dicho conjunto. Se trata de una pintura mural, todavía conservada *in situ*, realizada hacia 1542 por Pedro Noble, -junto al mencionado Maestre Fadrique, introductor en Galicia de la pintura renacentista<sup>239</sup>-. Esta obra está situada en el muro occidental de la actual Capilla de San Fernando, justo frente a la puerta original de entrada al antiguo sagrario -actualmente tapiada- por lo que sería lo primero que se vería, junto al retablo de Santiago, al entrar en este espacio. Se representa *La Ascensión*, el momento en que Cristo Resucitado asciende a los cielos en presencia de los Apóstoles y de María<sup>240</sup>. Precisamente, de forma intencionada, Santiago se presenta en un lugar principal de la escena, justo a continuación de la Virgen, que encabeza uno de los dos grupos en que se divide la composición<sup>241</sup>.

Justo al lado contrario -y, por tanto, sobre la original puerta de entrada al sagrario, hoy Tesoro- Pedro Noble pintó, en el mismo momento, *La Asunción*, el momento en

238 Otero Túniz, R.: "Vírgenes «aparecidas» en la escultura santiagouesa" En *Compostellanum*, III, 4. Santiago, 1958; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> del C.: "Virgen del Pilar" en *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985; García Iglesias, J. M.: "Repertorio iconográfico mariano en la catedral de Santiago y la Corticela" En *II Semana Mariana en Compostela*. Santiago, 1996; Monterroso Montero, J. M.: "A Virxe do Pilar aparécese a Santiago" En *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012; García Iglesias, J. M.: "La Virgen del Pilar. De Zaragoza a Santiago de Compostela, siglos XVII y XVIII" En *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, 2013.

239 García Iglesias, J. M.: "Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura" En *Cuadernos de estudios Gallegos*, XXXI, 1978-1980.

240 "Empezó a elevarse y una nube le arrebató de sus ojos". *Hechos de los Apóstoles*, 1,9.

241 García Iglesias, J. M.: "Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI" En *Compostellanum*, XXIX, 1984.



que María es llevada a los cielos por ángeles. La composición de la escena es muy similar a la de su pareja y, en este caso, Santiago vuelve a aparecer en lugar destacado, encabezando, ahora, uno de los dos grupos de Apóstoles -el otro lo encabeza Pedro- en el lugar que en *La Ascensión* ocupaba la Virgen.

El segundo gran ciclo jacobeo con que cuenta el Museo se corresponde con el grupo de relieves realizados por Gregorio Español con motivo de la remodelación llevada a cabo, en tiempos del Arzobispo Juan de Sanclemente, en el Coro del Maestro Mateo<sup>242</sup>. En 1604 se derribaba dicho coro y las piezas pasaron casi treinta años después, sin haber ocupado el sitio para el que habían sido talladas, a integrarse en el retablo de reliquias que el propio Español<sup>243</sup> y Bernardo Cabrera realizaron para la Catedral<sup>244</sup>. Dos de las tablas que se conservan se corresponden con pasajes de la vida de Santiago: *La predicación en Hispania* y el *Traslado de los restos de Santiago de Iria a Compostela*, mientras que las otras dos, el *Traslado de las campanas de Córdoba a Compostela*<sup>245</sup> y el *Monte del Gozo*<sup>246</sup>, refieren episodios vinculados a la tradición jacobea.

*La predicación de Santiago en Hispania*<sup>247</sup>, se situó en el lado izquierdo de la parte baja del retablo, como base de una de las cuatro grandes columnas salomónicas del retablo<sup>248</sup>. La escena se organiza en un interior de arquitectura clásica con un grupo de personajes que se van acomodando en el espacio rodeando la figura del Santiago, que aparece acompañado por sus discípulos Atanasio y Teodoro. García Iglesias<sup>249</sup> ha llamado la atención sobre un posible tercer discípulo en el personaje barbado del ángulo inferior izquierdo de la pieza.

En la parte baja del mismo retablo de reliquias, en el lado opuesto a la obra anteriormente citada, se ubicó la *Traslación del cuerpo de Santiago de Iria a Compostela*<sup>250</sup>. En la escena, tres discípulos de Santiago son los encargados de guiar a dos toros -amansados en el episodio del monte *Ilicino*, adonde acudieron engañados

242 Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999.

243 Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "Gregorio Español en retablo de la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago" en *Archivos leoneses*, XXXIII, León, 1979.

244 Vila Jato, M<sup>a</sup> D. *Escultura manierista*. Santiago, 1983.

245 Vila Jato, M<sup>a</sup> D. *Escultura manierista*. Santiago, 1983.

246 Rosende Valdés, A.: "Peregrinos en el Monte del Gozo". En *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición, Santiago, 1993.

247 Yzquierdo Peiró, R.: "Predicación de Santiago el Mayor en Hispania", en *Yo Camino, Las Edades del Hombre*. Catálogo de exposición. Ponferrada, 2007.

248 Otero Tüñez, R.: "Las primeras columnas salomónicas de España" en *Boletín de la Universidad Compostelana*. Santiago, 1955.

249 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

250 López Noya, P.: "Traslación del cuerpo de Santiago de Iria a Compostela". En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010.

por la reina Lupa<sup>251</sup> - que tiran del carro en el que se contiene el cuerpo completo<sup>252</sup> de Santiago ataviado como peregrino.

En 1539, el Cabildo compostelano decide, a imitación de las principales catedrales españolas, encargar una monumental *Custodia*<sup>253</sup> que, con el mecenazgo del Arzobispo Fonseca, se realiza en el taller vallisoletano de los Arfe. El conjunto se remataría, en 1573, con la realización por el mismo autor de su pedestal. En este y en la base de la pieza, ambas de estructura hexagonal, Antonio de Arfe realizó una serie de relieves sobre la vida de Santiago, un ciclo que habría de influir en uno de los púlpitos de la Catedral compostelana que, años después, esculpiría Juan Bautista Celma.

En el cuerpo inferior de la custodia se representan las siguientes escenas: *La elección de Santiago y Juan, la Transfiguración, La condena y martirio de Santiago, La Traslación, Los milagros de Duio y Negreira y el Milagro del peregrino ahorcado en Santo Domingo de la Calzada.*

Por su parte, en el pedestal añadido a la pieza, a modo de sagrario, además de su puerta, con la correspondiente inscripción, situada en la parte frontal,

se representaron los siguientes pasajes: *La elección de Santiago y Juan, Los milagros de Duio y Negreira, La traslación, de nuevo la elección*, en este caso en la parte de la obra que quedaba sobre el sepulcro de Santiago -pues la custodia estaba situada en el Altar Mayor de la Catedral- y, repitiendo también, *los milagros de Duio y Negreira*<sup>254</sup>.



Traslación. Detalle base Custodia Procesional. Museo Catedral.

251 "Yd a aquel monte, y hallareys en el muchos bueyes mansos, tomad dellos los que huvieredes menester, y unidlos al carro, y tomad el cuerpo de vuestro Señor, y enterraldo adondo os pluguiere". Castellá Ferrer, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid, 1610.

252 García Iglesias subraya la gran importancia que tuvo, a lo largo de la historia, el hecho de afirmar que en Compostela se encontraba enterrado el cuerpo entero de Santiago, incluida la cabeza. García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

253 Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del Renacimiento*. Proyecto Galicia Arte, T. XIII. A Coruña, 1993. Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.

254 Para seguir el relato de estas escenas de la vida de Santiago: Castellá Ferrer, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid, 1610. Recientemente, García Iglesias hace un interesante recorrido por las representaciones artísticas de los pasajes de la tradición jacobea en *Santiagos de Santiago, dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2012.

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

En la antesala capitular o biblioteca, situada en el lienzo occidental del edificio claustral -los llamados Palacios Capitulares, actualmente incluidos en el Museo Catedral- se encuentra, decorando su bóveda plana diseñada por Lucas Ferro Caaveiro, un completo programa iconográfico centrado en la *Vida de Santiago*<sup>255</sup>. La autoría y cronología de estas pinturas murales ha sido objeto de debate entre diversos autores, tal y como han señalado Monterroso y Fernández Castiñeiras<sup>256</sup>, quienes afirman que las pinturas significarían “el broche pictórico del barroco compostelano”, atribuyendo su ejecución a Manuel Arias Varela<sup>257</sup> y fechándolas en el año 1780.

La complejidad y profundidad en el mensaje del programa iconográfico desarrollado en la bóveda de la Biblioteca hacen pensar en la probabilidad de que el artista siguiese el dictado del propio Cabildo para enaltecer la imagen de Santiago Apóstol en su papel de titular de la Iglesia compostelana y protector de la monarquía hispánica. En este sentido, no se haría sino reafirmar el mensaje del tabernáculo barroco de la Capilla Mayor.

La parte central de la bóveda está ocupada por un gran medallón en el que se representa, con una combinación de azules, la *Coronación de Santiago*; un ángel está colocando la corona sobre la cabeza de un Santiago peregrino orante ante la imagen de María que le recibe en la Gloria, presidida por una Trinidad.<sup>258</sup>

A la izquierda de la Coronación se representa el *Martirio de Santiago* ante las murallas de Jerusalén. Al otro lado, la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*, en ambos casos, recurriendo a la sanguina, en contraste con la escena central.

Los laterales de la bóveda, en cuyos ángulos se sitúan los Santos Padres de la Iglesia, completan el ciclo de Santiago con otras catorce escenas que siguen los relatos



Ciclo pictórico sobre la Vida de Santiago el Mayor. Bóveda de la Biblioteca capitular. Museo Catedral.

255 En opinión de Murguía, “en su género es de lo mejor que se conoce en la ciudad, llamando la atención el medallón central por su bien trazada composición y dibujo”.

256 Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006.

257 Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932.

258 Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006.



de la tradición jacobea: *El encuentro del Apóstol con los magos Hermógenes y Fileto, La curación de los endemoniados, La aparición de la Virgen del Pilar, La Traslación de Jafa a Iria Flavia, La Reina Lupa, Atanasio y Teodoro ante el legado de Roma, la Liberación de los discípulos de Santiago, el hundimiento del puente sobre el Tambre, Los discípulos de Santiago amansan dos toros en el monte Ilicino, el Traslado de los restos de Santiago de Iria a Compostela, el entierro de Santiago, la Inventio, La aparición de Santiago a Ramiro I y el Tributo de las cien doncellas*<sup>259</sup>. En la parte inferior aparecen los símbolos jacobeos: la concha, el sepulcro, la estrella y la cruz de Santiago.

En el nuevo *Retablo de reliquias*<sup>260</sup>, realizado por Maximino Magariños tras la pérdida, por el incendio de 1921, del manierista de Bernardo Cabrera y Gregorio



Paso procesional de la Virgen del Pilar.  
Museo Catedral.

Español, se lleva a cabo un curioso programa jacobeo en sus relieves, mezclando y relacionando pasajes y personajes de épocas diversas, con especial protagonismo de los contemporáneos<sup>261</sup>. Así, en una de las puertas laterales del retablo, se representa la *Inventio*, mientras que en el lado contrario, se muestra el momento en el que tiene lugar el *redescubrimiento de los restos de Santiago* en 1879<sup>262</sup>, ocultos desde 1589 por la amenaza del pirata inglés F. Drake. El retablo, ricamente poblado por importantes piezas-relicarios del patrimonio catedralicio, está presidido por un gran relieve de *Santiago Matamoros*, rodeado por la inscripción "Santiago Apóstol, Patrón de las Españas".

A Maximino Magariños cabe atribuir, además, el neorrenacentista *paso procesional de la Virgen del Pilar*, que tradicionalmente

259 Un desarrollo completo del ciclo pictórico aparece en el citado trabajo de los profesores Monterroso y Fernández Castiñeiras.

260 Novo Sánchez, F. X.: "El retablo de la capilla de las reliquias de Santiago: subasta, proyectos y proceso de contratación". En *Compostellanum*, 44, 1999.

261 Yzquierdo Perrín, R.: "Intervenciones en la Catedral de Santiago de Compostela desde 1875: de López Ferreiro a Chamoso Lamas" En *A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*. Catálogo de exposición, A Coruña, 2004. Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente" En *Compostellanum*, LVI, 2011.

262 El 29 de enero de 1879, durante el episcopado del Cardenal Payá, impulsor de la búsqueda del lugar en que se habían ocultado los restos de Santiago, los canónigos López Ferreiro, Labín Cabello y Blanco Barreiro, localizaron la Tumba de Santiago en el Trasaltar de la catedral, en el lugar actualmente delimitado por una verja de bronce. Sobre este momento, ver Vidal, M: "1879: Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol", en *Compostela*, Santiago, 1949.

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

salía acompañando, por las *rúas* de Compostela, la imagen de Santiago matamoros el 25 de julio, una muestra de la vinculación de ambos cultos por la importancia que tuvo en el Apóstol el aliento recibido por María en su predicación por tierras hispanas. García Iglesias<sup>263</sup>, que ha datado el conjunto en la década de 1920, ha visto el influjo de la *Custodia procesional* de la Catedral, subrayando los relieves de su basamento, con escenas de la Vida de la Virgen. Actualmente se conserva en los almacenes del Museo Catedral y se coloca junto al altar mayor con motivo de la novena a la Virgen del Pilar.

Hace años que la Capilla de Alba, situada en un lateral del lado norte del Claustro -justo a continuación de la actual capilla de reliquias- está incluida en el recorrido del Museo. Su retablo ha estado presidido, desde su misma fundación en el siglo XVI, por la *Transfiguración*. El conjunto original, posiblemente pintado, no se conserva, como tampoco su sucesor, encargado en 1534 a Cornielles de Holanda. Sí ha llegado parcialmente a nuestros días el retablo que, en 1655, se encarga a Mateo de Prado, precisamente la parte inferior en la que se representa a Juan, Pedro y Santiago postrados ante Cristo; este se representa a la derecha de Jesús, ataviado como peregrino. Se trata de un conjunto de gran calidad que destaca por el tratamiento de los paños y la policromía. La parte superior del conjunto fue reformada en la segunda mitad del siglo XVIII por José Ferreiro<sup>264</sup>. Como ha señalado Yzquierdo Perrín, la presencia de Santiago en la *Transfiguración* tenía mucha importancia para el Cabildo compostelano, al revelar la especial relación del Apóstol con Jesucristo<sup>265</sup>.



Retablo de la Transfiguración. Capilla de Alba.  
Museo Catedral.

Dos episodios de especial significación en la tradición jacobea son la *Traslación* y la *Inventio* o descubrimiento de los restos del Apóstol Santiago por Teodomiro, Obispo de Iria Flavia; ambos tienen presencia individual en piezas del Museo, más allá de los ciclos expuestos anteriormente.

La *traslatio*, el milagroso viaje del cuerpo completo de Santiago desde el puerto de Jafa -actual Palestina- hasta Iria Flavia, era un pasaje capital para dar

263 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012.

264 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

265 Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente" En *Compostellanum*, LVI, 2011.



Traslación. Museo Catedral.

credibilidad a la tradición jacobea, y de ahí que tuviera una amplia difusión en las representaciones de Santiago a lo largo de los siglos. En los años finales del siglo XV adquirió gran difusión el texto de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine (1263-1267)<sup>266</sup> y ello tuvo influencia en las representaciones de la centuria siguiente, a cuyo segundo cuarto se adscribe un relieve en bronce de la *Traslación del cuerpo de Santiago* que se conserva en el Museo<sup>267</sup>. No se conoce su autoría, que estilísticamente se encuentra dentro de la escuela española, ni su origen. Pudiera tratarse de una obra perteneciente a un nuevo ciclo sobre la Vida de Santiago. La escena sigue la organización de otras piezas contemporáneas de la Catedral<sup>268</sup>, aunque en este caso es más fiel con el relato en la disposición de la imagen del Apóstol Santiago, con vestiduras de peregrino y la cabeza orientada hacia el ángel que guía el timón de la barca camino de Galicia.

Con motivo del Año Santo 1993, se encargó a Francisco Leiro la realización de un nuevo *cortavientos para la Puerta Santa*<sup>269</sup>. La pieza solo se utilizó ese y el siguiente Año Santo (1999), pasando entonces a formar parte de las colecciones del Museo Catedral. Leiro concibe la escena desde una perspectiva marinera, recreando su ría de Arousa natal<sup>270</sup>, lo que le permite realizar una adaptación de la Traslación a la Galicia contemporánea.

P. C. Cordido, un pintor local del que apenas se tienen datos, realiza y firma, en 1880, una *Inventio* con un evidente carácter historicista y fiel al relato de la *Historia Compostelana*<sup>271</sup>, representa el momento en que Teodomiro, representado como Obispo

266 La *Leyenda Dorada* narra el episodio de la siguiente manera: "(...) Poco después de que el Santo fuese degollado, una noche algunos de sus discípulos, tomando las debidas precauciones para no ser vistos por los judíos, se apoderaron del cuerpo del Apóstol y llevándose lo consigo se embarcaron en una nave; pero, como ésta carecía de gobernalle, pidieron a Dios que los guiara con su providencia y los condujera a donde él quisiese para que aquellos venerables restos fuesen sepultados. Conducida por un ángel del Señor, la barca comenzó a navegar y navegando continuó hasta arribar a las costas de Galicia (...)"

267 Yzquierdo Peiró, R.: "Traslación del cuerpo de Santiago desde el puerto de Jafa a Iria Flavia". En *No Caminho sob as estrelas*. Catálogo de exposición. Santiago do Cacem, 2007.

268 Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: *Escultura Manierista*. Santiago, 1983. Monterroso Montero, J. M.: "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los pulpitos de Celma". En *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*, catálogo de exposición, Santiago, 1998.

269 Blanco Fandiño, J. F.: "Traslato. Cortavientos de la Puerta Santa". En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Yzquierdo Peiró, R.: "Cortavientos de la Puerta Santa" en *Domus Iacobi*. Catálogo de exposición, Santiago 2011.

270 Francisco Leiro nació en Cambados (Pontevedra) en 1957.

271 "Unos personajes, varones de grande autoridad, fueron al mencionado obispo, y le refirieron como habían visto muchas veces, de noche ardientes luminarias en el bosque –que durante muchos años había crecido sobre



-con vestiduras más propias del renacimiento que del siglo IX- con la ayuda del ángel, acaba de llegar a la cámara abovedada en la que se encuentran los tres sepulcros de mármol en los que descansan los restos de Santiago y de sus discípulos Atanasio y Teodoro. La pieza, realizada en óleo sobre lienzo, se encuentra sobre una tabla, formando parte de una puerta y posiblemente, teniendo en cuenta su cronología, deba ponerse en relación con el redescubrimiento de los restos de Santiago, en 1879 y las diferentes obras y reformas realizadas en la Catedral con tal motivo.

### 4.2.2 SANTIAGO, APÓSTOL Y PEREGRINO

La imagen pétrea de *Santiago sedente* del parteluz del Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo<sup>272</sup>, tuvo gran influencia en la representación del Apóstol en la Galicia de las dos siguientes centurias. El ejemplo inmediatamente más próximo se encuentra en el propio Altar Mayor de la Catedral y es posible que llegase a presidir la ceremonia de consagración de la misma en 1211<sup>273</sup>; aunque en la actualidad, la imagen se presenta muy diferente de su estado original.

En el Museo Catedral se conserva una representación de *Santiago sedente y coronado*<sup>274</sup>, sin duda influenciada por las dos imágenes citadas con anterioridad. Se trata de una pieza cuya cronología ha sido debatida por diferentes autores<sup>275</sup> en base a sus características. En todo caso, es una obra de gran interés por su iconografía y, con seguridad, fue realizada en un taller compostelano de tradición mateana. La figura mantiene el báculo en *tau*, pero incorpora elementos de peregrino como el morral, colgado a modo de bandolera; no obstante, lo más llamativo de la imagen es la corona que ciñe su cabeza, posiblemente relacionada con aquella situada sobre el *Santiago del Altar Mayor* que los peregrinos germánicos tenían el privilegio de colocar sobre sus cabezas<sup>276</sup>.

---

la tumba del Glorioso Santiago-, y también que un ángel se había aparecido allí frecuentes veces. Oído esto, fue él mismo al lugar donde afirmaban haber visto tales cosas; y vio, sin género de duda, por sus propios ojos las luminarias sobre el lugar referido. Movido luego por la divina gracia, entróse aceleradamente en el mencionado bosquecillo y, registrándolo con gran diligencia halló en medio de malezas y arbustos una casita que contenía en su interior una tumba marmórea"

272 Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011.

273 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

274 Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago sedente y coronado" en *Domus Iacobi*, Catálogo de exposición, Santiago, 2011.

275 S. Moralejo estableció la cronología de esta pieza en 1250 (Moralejo Álvarez, S.: "Estatua sedente de Santiago coronado" en *Santiago, Camiño de Europa*, Catálogo de exposición, Santiago, 1993); Yzquierdo Perrín la retrasa a mediados del siglo XIV (Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011) y Jacomet la lleva un siglo más allá, al siglo XV (Jacomet, H.: "Santiago sedente y coronado" En *Luces de Peregrinación*, Catálogo de exposición, Madrid, 2003).

276 Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Taín Guzmán, M.: "L'altare dell' Apostolo e i riti jacepei nella cattedrale di Santiago de Compostela. Alcune immagini tra XIV e XIX secolo". En *Compostella. Rivista del Centro Italiano di Studio compostellani*. 34, 2013.

Recientemente incorporado a los fondos del Museo desde la antesacristía, lugar en el que estuvo desde su restauración<sup>277</sup>, en el siglo XX por el pintor compostelano López Garabal, es la versión del *Santiago sedente del Altar Mayor de la Catedral*<sup>278</sup> realizada en 1748 por Juan A. García de Bouzas. No se trata de una copia exacta, en óleo sobre lienzo, de la obra original: el autor suma algunos elementos en los relieves laterales y naturaliza el rostro de la imagen pétrea; también lo libera de la potencia de su marco barroco, centrando la escena en la figura de Santiago, que viste la esclavina que el Arzobispo Monroy encargó a Juan de Figueroa en 1701 y que recibió el abrazo de millones de peregrinos hasta su sustitución por una réplica<sup>279</sup> en el Año Santo 2004. Esta pieza, plagada de emblemas jacobeos en sus relieves argénteos, se conserva en la actualidad en el Museo.

Sin duda, junto con el comentado *retablo Goodyear*, las piezas jacobeanas más importantes del Museo Catedral son las cuatro imágenes de *Santiago Peregrino* presentes en el retablo de la Capilla de las Reliquias. Además, estas obras, son un perfecto ejemplo de la evolución de la iconografía del Apóstol Peregrino, que con el paso de los siglos va completando sus atributos como romero a Compostela, dejando en un segundo plano, de forma progresiva, los de Apóstol y combinándolos de diversa forma, especialmente, entre los siglos XIV y XVI<sup>280</sup>.



Santiago de G. Coquatrix. Detalle. Capilla de las Reliquias. Museo Catedral.

El ejemplo más antiguo y destacado de este grupo de piezas es el llamado *Santiago Peregrino de Coquatrix*<sup>281</sup>,

277 Posiblemente, como ha señalado García Iglesias, la pieza estaría ubicada, originalmente, en la Sacristía, con otras obras del pintor compostelano Juan A. García de Bouzas.

278 Yzquierdo Peiró, S.: "Santiago sedente". En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición, Santiago, 2010.

279 La nueva esclavina, réplica de la original, fue realizada por el orfebre compostelano Fernando Mayer y sufragada íntegramente por Jaime Espiñeira.

280 Steppe, J. K.: "L'Iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)" En *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985. Singul Lorenzo, F.: "La iconografía de Santiago peregrino en la Catedral de Compostela" en *Peregrino, revista del Camino de Santiago*. 17, 1990. Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago y los peregrinos" en *Ruta cicloturística del románico*, XXIX. Pontevedra, 2011.

281 Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959. Gaborit-Chopin, D.: "Estatuilla – relicario de Santiago Peregrino, donada por Geoffroy Coquatrix" en *Santiago, Camiño de Europa*, Catálogo de exposición, Santiago, 1993. Yzquierdo Peiró, R.: "Estatuilla – relicario de Santiago Peregrino" En *Domus Iacobi*, Catálogo de exposición. Santiago, 2011.

#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

una importante obra realizada en oro, plata dorada y esmaltes, con anterioridad a 1321, que constituye uno de los mejores ejemplos de orfebrería gótica parisina que se conservan en la actualidad. Fue ofrenda a Santiago Apóstol de Geoffroy Coquatrix, cuyas armas figuran en la base hexagonal de la pieza, familiar de Felipe IV de Francia y que ocupó importantes cargos en su corte, entre otros, el de tesorero real. En la cartela que remata el báculo que Santiago sujeta con su mano izquierda, una inscripción deja constancia de la ofrenda: “En este vaso de oro, que tiene esta imagen, está un diente<sup>282</sup> de Santiago Apóstol que Gaufridus Coquatrix, burgués de París, donó a esta iglesia. Rogad por él”.

Iconográficamente, esta obra supone un paso en la evolución del Santiago Apóstol y Peregrino; viste larga túnica y lleva los pies descalzos, pero incorpora elementos como el sombrero de ala amplia propio de los peregrinos de la época. En su mano derecha porta un templete de estructura gótica en cuyo interior se encuentra la reliquia. La pieza todavía sale en procesión en las principales solemnidades que tienen lugar en la Catedral compostelana.

De los primeros años del siglo XV es el conocido como *Santiago Peregrino de Iohannes de Roucel*<sup>283</sup>. Como el anterior, su nombre recuerda al de su donante, en este caso, tal y como se hace constar en la inscripción de la base de la pieza, el caballero francés así llamado y su esposa Johana. Realizada, al igual que la anterior, en un taller parisino, esta pieza constituye un paso más allá en la transformación de Santiago en el *primero de los peregrinos*; lleva un sombrero de ala amplia rematado en su parte central por una gran concha de vieira cruzada por dos bordones, así mismo, aparece la calabaza en el bordón y un zurrón en el que, igualmente, está presente la concha. No olvida su papel de Apóstol con el libro en su mano derecha, los pies descalzos y la larga túnica, aunque esta empieza a recortarse apuntando lo que terminará por ser, con el tiempo, la esclavina.

Fueron varios y de procedencia diversa los orfebres que trabajaron en Compostela con el mecenazgo del Arzobispo Lope de Mendoza en la primera mitad del siglo XV, dando lugar a un periodo de especial brillo de las artes suntuarias en la ciudad<sup>284</sup>. Entre estos *ourives* destacaba el napolitano Francesco Marino, “prateiro do dito señor arzobispo”<sup>285</sup> y autor de varias estatuillas para el oratorio del prelado en la Catedral.

El sucesor del Arzobispo Mendoza fue Álvaro de Isorna (1445-1449) que encargó a Marino la realización de una figura de *Santiago* para su oratorio personal.

282 En el incendio del retablo de las reliquias de 1921, se perdió esta reliquia de Santiago, siendo sustituida por un pequeño fragmento óseo.

283 Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959. Moralejo Álvarez, S.: “Santiago peregrino donado por Jean Roucel” en *Santiago, Camiño de Europa*, catálogo de exposición, Santiago, 1993.

284 Barral Iglesias, A.: “La orfebrería sagrada en la Compostela medieval: las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV”. En *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998.

285 López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VII. Santiago, 1905.

Es esta la tercera de las piezas que se conservan actualmente en la capilla de las reliquias de la Catedral y, como las anteriores, lleva en su nombre el del donante<sup>286</sup>. Iconográficamente, la primera mitad del siglo XV ha ido definiendo el modelo de Santiago Peregrino, si bien la apariencia actual de esta obra incluye importantes reformas realizadas en el siglo XVII, momento en que se incorporan la esclavina, el bordón con la calabaza y la gran diadema con pedrería que corona la imagen. No obstante, es más que probable que, al menos, algunos de estos elementos no sean nuevos, sino que sustituyan a los originales<sup>287</sup>. El libro que porta en su mano izquierda se utiliza como relicario y, en su tapa, aparece la inscripción “En este libro ay de la veistidura de Nuestro Patrón Santiago”<sup>288</sup>.



Santiago del Arzobispo Álvaro de Isorna. Detalle. Capilla de las Reliquias. Museo Catedral.

El redescubrimiento de los restos de Santiago en 1879 y la realización de la nueva *Urna Apostólica* están íntimamente relacionados<sup>289</sup> con el encargo, en 1890, al platero compostelano Ricardo Martínez Costoya, de una nueva imagen de *Santiago Peregrino* que completa la serie de la capilla de las reliquias<sup>290</sup>. Se trata de una pieza argéntea de gusto ecléctico e historicista, dos características comunes a este período artístico de la Catedral compostelana.

286 Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959. Barral Iglesias, A.: “Santiago peregrino del arzobispo don Álvaro de Isorna”. En *Luces de peregrinación*, catálogo de exposición, Santiago, 2003. Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago peregrino del arzobispo don Álvaro de Isorna” en *Domus Iacobi*, catálogo de exposición. Santiago, 2011.

287 Prueba de ello es la propia descripción de la pieza en el inventario catedralicio de 1537: “de plata, todo dorado, con su diadema en la cabeça, tiene en la mano derecha un bordón y en la izquierda su libro”.

288 Según Barral, “en su interior se encuentra una tela de seda roja, con una perlas cosidas y un cuarto creciente y una estrella, recortados en lámina de oro, que habrán sido tocados al sepulcro”.

289 Barral afirma que “esta imagen de Santiago es una obra conmemorativa del hallazgo de las reliquias y restitución del culto jacobeo a su sagrado cuerpo, después de las excavaciones de López Ferreiro”.

290 Otero Túniz, R.: “La Edad Contemporánea” en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977. Singul Lorenzo, F.: “Santiago peregrino” en *Santiago, La Esperanza*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999.



#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

Enrique Mayer relanzó en la primera mitad del siglo XX el trabajo en azabache, tan tradicional y propio de Compostela<sup>291</sup>. Al Tesoro catedralicio se incorporaron, procedentes de su taller, dos piezas que toman como modelo otras tantas imágenes de Santiago presentes en la Catedral.

En 1919, realizó la imagen de *Santiago Peregrino*<sup>292</sup> que sigue el que se encuentra en el lado oriental de la parte inferior de la Torre del Reloj, una pieza<sup>293</sup> de los años centrales del siglo XV que, con otros Apóstoles, fue trasladada a su actual ubicación, posiblemente en el momento en que Domingo de Andrade lleva a cabo la construcción de la torre, aprovechando su bloque inferior<sup>294</sup>.

En 1930, Mayer realiza, para Salustiano Portela Pazos, con motivo de su nombramiento como Deán de la Catedral, un relieve en azabache<sup>295</sup> que se basa en el *Santiago Sedente* del Altar mayor, enmarcado por una gran cruz de Santiago. En el reverso, se representan la urna apostólica y la estrella y en su peana tiene una inscripción alusiva a la donación de la pieza al Tesoro catedralicio<sup>296</sup>.

Dos piezas más completan la iconografía de Santiago Peregrino del Museo. La primera de ellas es la realizada en 1754 por José Gambino<sup>297</sup> para presidir el retablo de la Sala Capitular, obra de Bartolomé Sernini. Podría decirse que es un compendio de varias imágenes de la Catedral en su versión rococó; así, su postura y colocación recuerdan al *Santiago peregrino* de la Capilla Mayor, o al que corona la fachada de la Puerta Santa; mientras que su rostro y esclavina llevan al *Santiago "del abrazo"*. Su modelo retoma aquel de Apóstol vestido de peregrino, tan característico de los últimos años de la Edad Media<sup>298</sup>.

En el año 2003, llegó en depósito<sup>299</sup> al Museo Catedral una representación de *Santiago Peregrino*<sup>300</sup> procedente de la capilla de San Lorenzo de Bruma, en el

291 Franco Mata, A.: "El azabache compostelano y la peregrinación y el culto a Santiago" En VV. AA.: *VIII Memorial Filgueira Valverde. Reflexos da peregrinación e do culto a Santiago*. Pontevedra, 2009.

292 Franco Mata, A.: "Santiago peregrino" en *Todos con Santiago, patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999.

293 Caamaño Martínez, J. M<sup>a</sup>.: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid, 1962.

294 Yzquierdo Peiró, R.: *La Berenguela*. Santiago, 2013.

295 Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX". En *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998.

296 "Donante Excmo. Sr. D. Salustiano Portela Pazos, Deán de esta S. I. C. desde el 21-X-1930 a 2-V-1976".

297 Otero Túñez, R.: "Saint-Jacques Pèlerin". En *En Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985

298 Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago y los peregrinos" en *Ruta cicloturística del románico*, XXIX. Pontevedra, 2011. Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011.

299 Depósito del Museo Diocesano de Santiago. Junto a la imagen de Santiago, también llegó una imagen de San Lorenzo, de la misma mano y cronología.

300 Singul Lorenzo, F.: "Santiago peregrino", en *Santiago de Compostela, un tempo, un lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago peregrino" en *En No Caminho sob as estrelas*. Catálogo de exposición. Santiago do Cacem, 2007.





Santiago peregrino. Detalle Gallardete de la Nao capitana en la Batalla de Lepanto. Museo Catedral.

municipio coruñés de Abegondo. Esta capilla es cuánto ha llegado a nuestros días de un antiguo hospital de peregrinos en el Camino Inglés. La imagen, fechada en los primeros años del siglo XVI, sigue el modelo gótico de representación de Santiago, Apóstol y Peregrino, aunque deja entrever detalles que anuncian la llegada inminente de un nuevo estilo artístico.

Otras piezas del Museo incorporan, de forma complementaria, la imagen de Santiago Apóstol y Peregrino; entre ellas, cabe destacar el *Gallardete de la Nao Capitana en la Batalla de Lepanto*<sup>301</sup>, donde aparece Santiago acompañado de su hermano Juan entre otras escenas y emblemas de las naciones participantes de la Santa Liga, el *Cáliz del Chantre Gondar*<sup>302</sup>, exquisita pieza de orfebrería rococó

realizada en Salamanca, en cuya base, enmarcado por un medallón, se representa un busto de *Santiago Peregrino* o una de las llamadas *Capas de la Reina Isabel*, en realidad piezas compostelanas del segundo tercio del siglo XVI, en cuyo capillo se borda de forma primorosa una interesante versión de *Santiago Sedente*<sup>303</sup>.

Una particular iconografía con que cuenta el Museo es la que representa a *Santiago acompañado de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán*, en un fragmento de relieve en granito, de procedencia desconocida, que se data en torno al año 1425<sup>304</sup>. Santiago se representa en el centro, identificado por el libro con una venera que sujeta con su mano izquierda, mientras que en la derecha lleva el báculo. A su izquierda se representa a San Francisco, con hábito franciscano y a la derecha, a Santo Domingo, con un báculo en *tau* y un libro. Esta obra responde a la tradición de la peregrinación de ambos *fundadores* de órdenes mendicantes a Compostela en

301 Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles*. Santiago, 2009.

302 Barral Iglesias, A.: "Cáliz del Chantre Gondar". En *Luces de Peregrinación*, Catálogo de exposición, Santiago, 2003.

303 Aguilar Díaz, J.: "Vestiduras ricas de la colección catedralicia" En *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011.

304 Moralejo Álvarez, S.: "Relieve con Santiago entre San Francisco y Santo Domingo de Guzmán" En Santiago, Camiño de Europa, Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Moralejo da la cronología de 1425 basándose en las similitudes estilísticas de esta pieza con el tímpano de la Epifanía que se conserva en la compostelana Iglesia de Santa María del Camino.

## 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

el siglo XIII, dando lugar a la creación en Santiago de dos importantes comunidades próximas a la Catedral.

### 4.2.3 SANTIAGO CABALLERO

Es en los años centrales del siglo XII cuando se va a desarrollar la iconografía de Santiago Caballero, tomando como punto de partida el *Privilegio de los Votos* o *Diploma de Ramiro*, de 1150, en que se cuenta como en el año 859, el Rey Ramiro I libra una decisiva batalla contra los sarracenos a raíz del llamado *Tributo de las cien doncellas*. La noche previa a la lucha final, Santiago se aparece en sueños al Rey asegurándole su apoyo al día siguiente, puesto que es *Hispanorum protector*<sup>305</sup>.

A partir de este momento, varias obras literarias irán dando difusión al Milagro y, años después, lugar a las primeras representaciones artísticas en la Catedral, con el denominado *Tímpano de Clavijo*, fechado hacia el año 1240 y posiblemente destinado al desaparecido claustro medieval que, desde el siglo XVI, se encuentra situado en un lateral de la nave de Platerías; y el *Santiago caballero del Tumbo B*, conservado en el Archivo catedralicio, de 1326, que es el primer Santiago que tiene el carácter de *Miles Christi*<sup>306</sup>. A partir de este momento, se inicia un modelo iconográfico de gran éxito que, a lo largo de los siglos, pasará por diversas variantes y del cual se conservan interesantes ejemplos en los fondos del Museo.



Santiago el Mayor y sus discípulos Teodoro y Atanasio y Santiago Miles Christi. Tumbo B. Fol. 2v. Archivo Catedral.

305 Fr. H. Oxea, en su *Historia del Glorioso Apóstol Santiago* (1615) narra los hechos de la siguiente manera: "Como él lo significó al Rey D. Ramiro en aquella revelación que le hizo antes de la famosa Batalla de Clavijo, animándole a entrar en ella y prometiéndole su favor y a todo el ejército Cristiano y así lo cumplió. Porque mostrándoseles en ella armado de ricas y resplandecientes armas en un poderoso y hermoso caballo blanco y como valeroso soldado y esforzado capitán discurriendo de una parte a otra: Entraba y salía en los escuadrones de los moros, haciendo tanto daño en ellos a vista de todos que en breve espacio dio la victoria a sus españoles cristianos, con muerte de casi setenta mil de los enemigos. Por lo cual y en reconocimiento de tan grande beneficio, el Rey y todos los Prelados caballeros y pueblos del Reyno que con el se hallaron en la batalla, hicieron aquel voto y pública escritura de donación que dijimos en que le ofrecieron los riquísimos dones que en ella se refieren".

306 Sicart Giménez, A.: "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media". En *Compostellum*, XXVII, 1982. Yzquierdo Perrín, R.: "Historiografía e iconografía de Santiago en la Catedral Compostelana". En VV. AA. *Géneros Literarios Romanos, aproximación a su estudio*. Santiago, 1995.

En 1677, don Álvaro de Valenzuela y Mendoza entrega a la Catedral la ofrenda de D<sup>a</sup> María de Guadalupe, Duquesa de Aveiro y perteneciente a una de las familias más importantes de Portugal en la época, un *Santiago Matamoros*<sup>307</sup> que, desde ese momento, será conocido por el título de su donante.

Se trata de una delicada pieza en la que no se halla marca alguna de su autor o de su localidad de origen, lo que puede deberse a que la obra se encargó directamente al orfebre, para evitar el pago de los correspondientes impuestos, y se trasladó inmediatamente después, como ofrenda de peregrinación, a Compostela.

La escena representa a Santiago, sobre un caballo encabritado, portando la espada en su mano derecha y el estandarte en la izquierda; está combatiendo con tres musulmanes que, curiosamente vestidos a *la romana*, a excepción de los alfanjes que portan, intentan repeler el ataque desde el suelo. Encuadrando la composición, una frondosa encina acentúa la tridimensionalidad del conjunto y muestra el virtuosismo del orfebre en el detallismo del tronco, las ramas y las delicadísimas hojas. La peana reproduce en su parte superior un pavimento ajedrezado y se asienta sobre volutas rematadas por pequeñas cabezas de ángeles y profusión de motivos decorativos y juegos de volúmenes de genuino sabor barroco.

Sin duda influenciado, entre otras, por la pieza anterior, José Novoa realiza, en 1798, el *Santiago Matamoros*<sup>308</sup> que remata el dosel procesional de la Catedral, de él destacan, como ha señalado Singul, los contrastes conseguidos a base de la utilización de plata pulida y mate. Esta pieza continúa saliendo en procesión, en las grandes solemnidades catedralicias, portando el *Relicario de Santiago de I. Coquatrix* o la *Cabeza de Santiago Alfeo*.

La sala del Museo dedicada a la figura del Apóstol Santiago cuenta con dos representaciones más de *Santiago Matamoros*. La primera de ellas<sup>309</sup> fue recuperada hace unos años con motivo de la restauración de parte de la colección pictórica de la Catedral y se atribuye al pintor compostelano Domingo A. de Uzal<sup>310</sup>, en el último tercio del siglo XVIII. Santiago, vestido como peregrino, monta un corcel blanco y porta en la mano izquierda el estandarte de la Orden de Santiago, mientras blande la espada con la derecha atacando a los musulmanes que se encuentran bajo el caballo. El fondo, resuelto con buen estilo, representa escenas de batalla y un cielo rojizo. Pero esta obra

307 Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago matamoros de la Duquesa de Aveiro". En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición, Santiago 2010.

308 Singul Lorenzo, F.: "Orfebrería sacra, marco litúrgico e ceremonial. Tradición en renovación na Catedral de Santiago durante a Ilustración" En *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998.

309 Domato Búa, S.: "Santiago matamoros" En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición, Santiago, 2010.

310 Fue atribuido a este pintor compostelano por los profesores Monterroso y Fernández Castiñeiras en el informe realizado con motivo de la restauración de la pieza.



#### 4. El Apóstol Santiago en las colecciones de arte de la Catedral de Santiago

presenta, además, la particularidad de haber sido pintada sobre una obra previa, un retrato del Cardenal Gil Álvarez de Albornoz que tiene especial valor al tratarse del único retrato ecuestre de la pintura gallega del siglo XVIII y de conocerse el modelo utilizado por el pintor, un grabado realizado en el siglo XVII por F. Curti<sup>311</sup>.

La segunda de las piezas es una pequeña réplica en madera que José Liste realizó del *Santiago Matamoros* de Gambino<sup>312</sup> en el año 1930, con destino a la tesorería catedralicia<sup>313</sup> y que es buena muestra de la calidad de los talleres compostelanos del primer tercio del siglo XX<sup>314</sup>.

Junto a la puerta de acceso a la Biblioteca capitular se encuentra un relieve en plata de la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*<sup>315</sup>, una reproducción coetánea del tímpano que corona la fachada del Seminario de Confesores, más conocido como Palacio de Rajoy, en recuerdo del Arzobispo que impulsó su construcción, rematado en 1776.

Sobre el altar de B. Sernini que preside la Sala Capitular, junto al comentado *Santiago Peregrino* de Gambino, se expone en la actualidad el *Santiago Matamoros*<sup>316</sup> que coronaba, desde 1831, con un carácter protector<sup>317</sup>, la maquinaria del reloj de la Catedral. Realizado en cobre y bronce por el ferrolano Juan Alonso López, tiene dos inscripciones en su base alusivas a la fabricación y colocación de la maquinaria del reloj, realizado por Andrés Antelo, por encargo del Arzobispo compostelano Fray Rafael de Vélez<sup>318</sup>.

Como se comentaba en la introducción del presente capítulo, las referencias a Santiago Apóstol son constantes en las colecciones artísticas del Museo Catedral. Este apartado se ha centrado, exclusivamente, en aquellas piezas en las que hay una presencia física de la imagen de Santiago, pero podría extenderse a muchas otras obras en las que aparecen los símbolos, las alegorías, los temas y las tradiciones jacobeanas. Por citar, a modo de conclusión, algunos de los ejemplos más evidentes: el *Botafumeiro*,

311 Con motivo de la exposición *Santiago, punto de encuentro*, organizada por la Fundación Caixa Galicia y el Museo Catedral, en el Año Santo Compostelano 2010, se realizó un estudio radiológico de la pieza que se conserva en el Museo Catedral y que permite contemplar la pintura subyacente.

312 Realizada por José Gambino en la segunda mitad del siglo XVIII, por encargo del gremio de los azabacheros, se encuentra situada en una pequeña capilla del crucero norte (el lugar ocupado antiguamente por la Capilla de don Lope de Mendoza) y constituye, sin duda, la imagen más popular de Santiago Matamoros, con gran influencia en representaciones posteriores. Salía en procesión por las calles de Compostela hasta finales del siglo XX.

313 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

314 Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías hispanas del Apóstol Santiago" En *Ruta turística del Románico Internacional*, XXIX, Pontevedra, 2011.

315 Blanco Fandiño, J. F.: "Relieve de la Batalla de Clavijo" En *No Caminho sob as estrelas*, Catálogo de exposición, Santiago do Cacém, 2007.

316 Bouza Brey, F.: "Iconografía jacobea. El Santiago ecuestre del reloj de la Catedral compostelana". En *Compostellanum*, VII, 4, 1962.

317 García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012.

318 Tras varios relojes en la Torre, esta es la maquinaria que actualmente pervive y continúa funcionando y marcando las horas en la vida de los compostelanos.

los martillos de apertura de la Puerta Santa, la bóveda, decoración y mobiliario de la Sala Capitular, la *Urna* y la *Copa de la Ofrenda Nacional*, objetos litúrgicos, vestiduras ricas y otras muchas piezas, hechas a mayor gloria del *Señor Santiago*, que con el transcurrir del tiempo han pasado a enriquecer el valioso patrimonio cultural de la *Domus Iacobi*.





## 5. CATÁLOGO

---



## 5. CATÁLOGO

El presente es un trabajo de tipo curatorial y no pretende, por tanto, llevar a cabo una investigación profunda sobre todas las piezas que integran las colecciones artísticas de la Catedral, para lo que se cuenta, en la mayor parte de los casos, sobre todo en aquellos más relevantes, con numerosa bibliografía y documentación. Del mismo modo que en el barroco los *artistas-conservadores* realizaban los cuadros de *gabinete* para registrar las colecciones a través de sus piezas más significativas, se plantea la catalogación de una amplia selección de piezas *clave* a partir de las cuales se considera quedan cubiertos los contenidos fundamentales de todas las colecciones artísticas de la Catedral, tanto de aquellas vinculadas hoy en día a la fábrica, como de las que se exponen o custodian en el Museo y en el Archivo catedralicios.

Una de las principales carencias que se presentan en la gestión cultural de la Catedral compostelana está en el campo de la documentación de las colecciones y en su actualización. Así, el Museo cuenta con un inventario, realizado con el apoyo de la Xunta de Galicia, en fases sucesivas en los últimos años 90 del siglo XX y en los primeros años del XXI, en una base de datos que recoge unas 2.500 fichas de piezas con datos elementales de las mismas. A ello se suman otras tantas fichas manuales, sobre todo de ofrendas recientes y otros objetos repartidos por diferentes estancias de la Catedral. Se trata, además, de un trabajo incompleto, que únicamente abarca algunas de las colecciones, además de piezas sueltas; y no se recogen los importantes cambios (rehabilitación de espacios, nueva exposición permanente, restauraciones, etc.) realizados en los últimos doce años de historia del Museo.

Más adelante, en el apartado 6.5, dedicado al análisis y diagnóstico del Museo en el campo de la conservación, se incidirá en la necesidad de dotarle con un sistema de gestión de colecciones que incluya un inventario completo y actualizado de todos los fondos que lo integran, programa que, en el ámbito de las colecciones, se detalla en el apartado 9.2.

En cuanto a las colecciones vinculadas a la fábrica, el *Plan Director* incluye unas fichas de retablos y capillas en las que se contienen fotografías e información básica de las piezas o conjuntos más relevantes. Por último, el Archivo cuenta con sus principales elementos digitalizados y ha desarrollado en estos últimos años una tarea más completa en el apartado documental gracias a diversos convenios de colaboración institucionales; no obstante esta tesis no se ocupa de los fondos documentales y únicamente abarca algunas obras por sus valores pictóricos: miniaturas, dibujos y grabados.

Con todo ello, se ha realizado una selección de piezas en 225 fichas, organizadas por tipología de colecciones de acuerdo con las siguientes categorías:

- **Arqueología y epigrafía**
- **Arquitectura y escultura**
- **Pintura**
- **Tapices**
- **Orfebrería**
- **Artes textiles**
- **Numismática**

En cada una de ellas, en número proporcional al de obras totales que integran cada colección y a su significación histórico-artística, se incluyen una serie de fichas catalográficas -de piezas individuales y, en algunos casos, de conjuntos o grupos de obras-, que en ningún caso superan las tres páginas, y se ordenan con sentido cronológico, siguiendo en todas la siguiente organización:

- **Ficha técnica**
- **Fotografía**
- **Comentario histórico-artístico de la pieza, su época y significación para la historia de la Catedral**
- **Bibliografía específica de la pieza y su época**

A través de la citada selección de obras se puede abarcar la historia y arte de la Catedral compostelana, desde los orígenes del lugar que habría de albergar los restos de Santiago Apóstol hasta nuestros días, pasando por la *Inventio*, la construcción de las primeras basílicas de Santiago, la Catedral románica, las etapas constructivas, la obra del Maestro Mateo, la consagración de la Catedral, los períodos de auge y crisis de las peregrinaciones, la continua actividad artística, reformas e intervenciones a lo largo de las edades Media y Moderna, los personajes fundamentales, la relación con la monarquía y el papado, las ofrendas, la liturgia y el ceremonial, la edad contemporánea, la ornamentación de la Catedral, etc.

Así mismo, muchas de las piezas con ficha representan a los conjuntos a los que pertenecen o han pertenecido originalmente, en muchos casos, obras catedralicias que no se han conservado íntegras y han llegado a nosotros a través de restos diversos: coros, claustro medieval, capillas, fachadas, etc.

Se ofrece de este modo la más amplia síntesis de conjunto realizada hasta la fecha sobre las colecciones artísticas de la Catedral, antes de pasar, en los capítulos siguientes, a los aspectos de gestión museística referentes a este importante depósito cultural.

En las fichas se presta una especial atención a la bibliografía, con una selección amplia para cada caso, incluyendo prácticamente todas las referencias existentes en relación con cada pieza o conjunto tratados en ellas; sirviendo, de este modo, de punto de referencia para cualquier tipo de investigación en profundidad sobre los distintos apartados que componen las colecciones de arte de la Catedral de Santiago.

## 5.1 ARQUEOLOGÍA Y EPIGRAFÍA

### 5.1.1 LOS ORÍGENES





**MILIARIO DE CALÍGULA**

Cronología: Ca. 40 d. C.

Procedencia: San Fins de Sales, Vía Romana de Iria a Lugo

Material: Granito

Dimensiones: 197 x 59 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Los miliarios señalaban, en las calzadas romanas, los tramos de milla romana -cada mil pasos dobles-, que equivalen actualmente a algo más de 1.400 metros. El llamado *Miliario de Calígula*, datado en el entorno del año 40 d. C., fue hallado en 1866 en la zona de San Fins de Sales, próxima a Santiago y al legendario Pico Sacro, en la vía romana que unía Iria Flavia y Lucus Augusti. En los primeros años del siglo XX, con otras piezas romanas depositadas en la Real Sociedad de Amigos del País, se incorporó a los fondos del Museo Catedral.

Como es habitual, se trata de un gran monolito cilíndrico rodeado, en su parte central, de una inscripción alusiva a la época de su colocación. La transcripción del *Miliario de Calígula* es la siguiente:

C-CAESAR-AVG-GERM

NCVS GERMNCI-CAES

F-TI-CAES-AVG-N-DIVI-AVG

PRONEPOS-PATER-PAT-PONTIF

MX-TRIB-POT-III-COS-II - M

Y su traducción: César Cayo Augusto Germánico, hijo del César Germánico, nieto del César Tiberio Augusto, bisnieto del Divino Augusto, padre de la patria, Pontífice Máximo, Cuatro veces Potestad tribunicia dos veces cónsul. Una Milla.

Guerra Campos, J.: "El sepulcro de Santiago", en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1977. P. 15; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982. P. 55; Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago*. Laracha, 1993. P. 466. Rodríguez Colmenero, A.: "Historia del arte romano de Galicia", en *Galicia, Arte, T. I. Arte prehistórico y romano*. A Coruña, 1993. Pp. 280 y ss.





**ESTELA FUNERARIA DE SAN VICENTE DE FISTEUS**

Cronología: Siglo III

Procedencia: San Vicente de Fisteus. Ciudadela (A Coruña)

Material: Granito

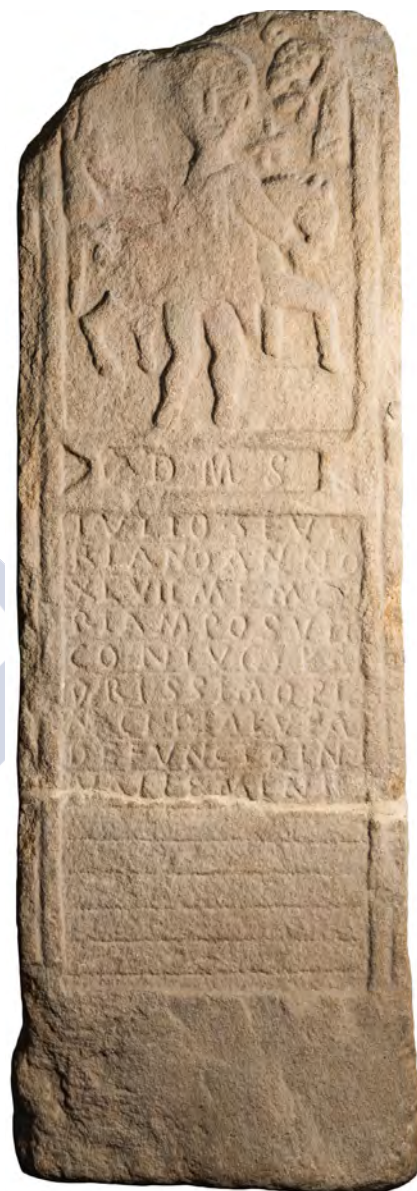
Dimensiones: 197 x 66 x 13 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Estela funeraria de granito que apareció, a principios del siglo XX, en las proximidades del campamento romano de Ciudadela, próximo a la localidad coruñesa de Sobrado dos Monxes. Su presencia en Compostela, con otras piezas romanas de diversa procedencia debe vincularse a la celebración, en 1909, de la Exposición Arqueológica de Santiago, después de la cual estas obras se quedarían en la Catedral para, con el tiempo, pasar a los fondos del Museo.

La pieza presenta características que le aportan cierta singularidad. En primer lugar, llama la atención la amplitud del campo epigráfico en comparación con la inscripción que presenta y que deja, en la parte baja del mismo, varias líneas en blanco. Las razones que pueden haber provocado este hecho pasarían por una posible reutilización de la estela, una corrección de la inscripción o, incluso, cierto sistema de producción de obras conmemorativas en talleres artesanales de la *Gallaecia* romana.

Así mismo, es de interés la escena figurativa que ocupa la parte superior de la estela, en la que, a pesar de la falta del remate de la misma y al desgaste del conjunto, se observa, en primer plano, una figura humana, rodeada por un caballo, una estrella y un racimo de uvas; todo ello, posiblemente, aludiendo a la profesión del personaje identificado en la citada inscripción: *D. M. S. / IVLIO.SEVE / RIANO.ANNO / XLVII MEMO / RIAM POSVIT / CONNGI KA / RISSIMO PL / ACIDIA LVPA / DEFUNCTO IN / VALLE MINEI* (Consagrados los Dioses Manes. A Julio Severiano, de cuarenta y siete años, puso como recuerdo Placidia Lupa al cónyuge muy querido, fallecido en el valle del Miño).



Bouza Brey, F. y D'Ors, A.: *Inscripciones romanas de Galicia*, Vol. I. Santiago de Compostela, 1949. Pp.42-43. Pereira Menaut, G. (Dir.): *Corpus de inscricións romanas de Galicia*. Vol. I, Provincia de A Coruña. Santiago, 1991. Pp. 99-100; Rodríguez Colmenero, A.: "Historia del arte romano de Galicia", en *Galicia, Arte, T. IX. Arte prehistórico y romano*. A Coruña, 1993; Vega Abelaira, T.: "Los campamentos militares de Gallaecia", en *Gallaecia Petrea*, catálogo de exposición, Santiago, 2012. Pp. 230-231. Yzquierdo Peiró, R.: "Estela funeraria de San Vicente de Fisteus". En *Museo Catedral de Santiago*, Santiago, 2011. Pp. 32-33.





**ESTELA FUNERARIA DE SECUNDIANO**

Cronología: S. III

Procedencia: Iria Flavia

Material: Granito

Dimensiones: 114 x 46 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Pieza aparecida en los años 60 del siglo XIX en las proximidades de Iria Flavia, fue depositada en una casa particular de la zona durante casi 50 años, hasta su traslado a Compostela con motivo de la exposición arqueológica de 1909, tras la cual pasó, con otras piezas, a formar parte de los fondos del Museo Catedral.

En la parte superior se deja un espacio circular sin decoración bajo el cual aparece una media luna que ocupa todo el ancho de la pieza hasta la franja que la enmarca. Debajo, el cuerpo para la inscripción, interrumpida en su parte inferior al presentar una falta. El texto de lo que ha llegado a nosotros es el siguiente: *D(is) M(anibus) s(acrum) Secundianus secundi (filius) an(norum) LVIII h(ic) s(itus) e(st) Flaccinius Secundu.*

Bouza Brey, F. y D'Ors, A.: *Inscripciones romanas de Galicia*, Vol. I. Santiago de Compostela, 1949; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. I. Santiago, 1898. P. 368; Pereira Menaut, G. (Dir.): *Corpus de inscripciones romanas de Galicia*. Vol. I, Provincia de A Coruña. Santiago, 1991. Pp. 61-62; Rodríguez Lage, S.: *Las estelas funerarias de Galicia en época romana*. Ourense, 1974; Sandez, R.: "Museo Diocesano de Santiago de Compostela. Adquisiciones recientes". En *Memorias de los museos arqueológicos provinciales*, Vol. VI 1945. Madrid, 1946. Pp. 179-181.





**ESTELA FUNERARIA ROMANA**

Cronología: Ss. I - V

Procedencia: San Tirso de Cando (Outes, A Coruña)

Material: Granito

Dimensiones: 110 x 41 x 15 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Muestra de la colección epigráfica de origen romano procedente de diversos lugares de Galicia que formaron parte, en Santiago, de la Exposición arqueológica de 1909, tras la cual se integraron en los fondos del Museo Catedral. En este caso, es una pieza procedente de la parroquia de San Tirso de Cando, en el municipio de Outes, sin que se tengan datos sobre su hallazgo.

Se trata de una estela destinada a ser colocada adosada a un monumento funerario, quedando su remate exento al mismo; este hecho explica lo irregular de su reverso, con amplias variaciones en el ancho de la piedra.

La pieza se divide en tres registros horizontales, de arriba hacia abajo, el remate, de forma apuntada, está decorado con una media luna y un sol, este en forma de sencillo círculo hueco; en el cuerpo principal, aparece una figura humana de formas esquemáticas, con símbolos astrales circulares a los lados. En el campo epigráfico, muy desgastado en los laterales y en la parte inferior, puede leerse: *D(is) M(anibus) ti(tulum) pos(uit) Victoria(n)o(rum) LXV Faustina p(atri)*

Bouza Brey, F. y D'Ors, A.: *Inscripciones romanas de Galicia*, Vol. I. Santiago de Compostela, 1949; Fita, F.: "Nuevas lápidas romanas de Noya, Cando, Cerezo y Jumilla" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 59, 1911. Pp. 398-417; Pereira Menaut, G. (Dir.): *Corpus de inscripciones romanas de Galicia*. Vol. I, Provincia de A Coruña. Santiago, 1991. Pp. 191-192; Rodríguez



Colmenero, A.: "Historia del arte romano de Galicia", en *Galicia, Arte, T. IX. Arte prehistórico y romano*. A Coruña, 1993; Rodríguez Lage, S.: *Las estelas funerarias de Galicia en época romana*. Ourense, 1974.





**RESTOS ARQUEOLÓGICOS DEL EDÍCULO APOSTÓLICO**

Cronología: Siglos IV – V d. C.

Procedencia: Catedral. Cripta apostólica

Material: Varios materiales

Ubicación actual: Museo Catedral

En dos vitrinas de madera y cristal de estilo neorrománico, se custodian pequeños restos diversos hallados en los años 1878-1879 con ocasión de la excavación que acabaría por recuperar los restos de Santiago Apóstol y sus discípulos en el entorno de la capilla mayor de la Catedral.

El primer grupo de piezas se corresponde con fragmentos de pavimento musivario relacionados con la estructura original del lugar que albergaría el sepulcro apostólico. Los restos que se conservan permiten establecer una composición en fajas sucesivas que terminarían por enmarcar un punto central en el que, en opinión de López Ferreiro, se encontraba el sepulcro. No obstante, el pequeño tamaño de los fragmentos, la ausencia de datos concretos sobre su localización en el momento en que fueron hallados y el hecho de que el entorno del altar mayor había vivido reformas e intervenciones diversas en el tiempo, dificultan mucho la correcta interpretación de estas piezas, para las que hay varias teorías en cuanto a su periodización. De ellas, la de Acuña Castroviejo, que las sitúa, dentro del mundo paleocristiano, en el siglo IV o, incluso, en fechas posteriores, parece la más aproximada.

En segundo lugar, un grupo de piezas de pasta vítrea y malaquita, con forma de cuentas y una especie de colgante de vidrio, constituye el conjunto de objetos más





representativo de lo hallado en el entorno del edículo apostólico. Probablemente, formarían un collar de uso funerario, contemporáneo del pavimento comentado o, en opinión de algunos autores, podrían ser parte de cruces votivas de origen hispano-visigodo, cuya existencia está constatada documentalmente en esa época.

Acuña Castroviejo, F.: "Mosaicos romanos en la España Citerior II. Conventus lucensis" en *Studia Arqueológica*, nº 24, Santiago, 1976; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; López Ferreiro, J.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. II y V, Santiago, 1899 y 1905; Millán-González Pardo, I.: "El mosaico del pavimento superior del edículo de Santiago y su motivo floral. Aportaciones al estudio de la tradición jacobea" En *Compostellanum*, Vol. XXVIII. Santiago, 1983; Suárez Otero, J.: "Restos arqueológicos del edículo apostólico de Santiago de Compostela", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos de Santiago y Galicia con el mar. Catálogo de exposición*, Vigo, 2004. P. 136; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015.



**CAPITEL TARDORROMANO**

Cronología: Siglos III – IV d. C.

Procedencia: San Salvador de Setecoros. Pontecesures (Pontevedra)

Material: Mármol

Dimensiones: 32 x 46 x 37 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En San Salvador de Setecoros, perteneciente al municipio pontevedrés de Pontecesures, en el entorno de la sede episcopal de Iria Flavia, hubo un taller, posiblemente itinerante, que ha dejado algunos de los capiteles prerrománicos más destacados de cuantos se conservan en Galicia. Algunos de ellos fueron reutilizados en el templo actual, mientras que otros se repartieron entre los museos de Pontevedra y Catedral, en este caso, junto a un fuste de columna de mármol.



Domingo Magaña, en su estudio sobre los capiteles tardorromanos y visigodos de la Península Ibérica, ha señalado como los capiteles corintios hispano visigodos, que data en el siglo VI, pudieron seguir el modelo de otros, tardorromanos, un par de siglos anteriores, posiblemente de una construcción anterior. A estos pertenecería esta pieza, muy desgastada y con importantes faltas, fechado en los últimos años del siglo III o en la siguiente centuria.

La parte inferior del capitel se decora mediante dos coronas de ocho hojas de acanto representadas de forma esquemática. Aparecen decoradas mediante la sucesión de listeles y surcos, todos ellos realizados con el bisel y dispuestos verticalmente. En la parte superior de la hoja, entre los diversos foliolos, se generan pequeños espacios de sombra circulares. Entre las hojas de la segunda corona surgen unos delgados tallos que se bifurcan y formarían las volutas, que no se conservan.

Barral Iglesias, A., "El museo y el tesoro", en *La catedral de Santiago*, Laracha, 1993, p. 466; Domingo Magaña, J. A.: *Capiteles tardorromanos y visigodos en la Península Ibérica (siglos IV-VIII d. C.)*. Tarragona, 2011; Núñez Rodríguez, M., "Estudio estilístico de los capiteles de los siglos V-VIII en Galicia", en *Conimbriga*, nºXV, 1976. Pp. 45-54; Núñez Rodríguez, M., *Arquitectura prerrománica*, Santiago, 1978, p.79; Yzquierdo Perrín, R., "El arte hispano-visigodo en Galicia", en *Galicia. Arte, Vol. X. Arte Medieval (I)*, A Coruña, 1993, p. 55; Yzquierdo Perrín, R. "El arte en Galicia durante los primeros siglos medievales", en *Galicia románica e gótica. Proyecto Galicia Terra Única*, Catálogo de exposición, Ourense, 1997, pp.124-131.



**LÁPIDA CON DECORACIÓN ANTROPOMORFA**

Cronología: Siglos V - VI

Procedencia: Cruces (Padrón, A Coruña)

Material: Granito

Dimensiones: 120 x 38 x 22 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Pieza hallada en el entorno de la iglesia parroquial de Cruces, próxima a Iria Flavia, se trata de una lápida sepulcral de reducidas dimensiones, probablemente por estar destinada a un niño o joven, que se enmarca en las denominadas de *doble estola*, por protagonizar su decoración una línea longitudinal que recorre la mayor parte de la superficie central de la pieza que se desdobra en dos en ambos extremos.

No obstante, como otras laudas de este tipo, dentro del mundo paleocristiano del noroeste de la península Ibérica, incorpora elementos antropomorfos muy esquemáticos: la cabeza, los brazos y las manos, colocadas, además, sobre lo que sería el pecho, simulando la colocación del cuerpo, con una significación simbólica, al representar al personaje, idealizado, en actitud orante.

Chamoso Lamas, M.: "Sobre las necrópolis paleocristianas últimamente descubiertas en Galicia y Portugal" en *Anuario de estudios medievales II*. Barcelona, 1965. Pp. 433-449; Chamoso Lamas, M.: "Nuevas noticias sobre necrópolis paleocristianas y germánicas en Galicia", en *Compostellum*, Vol. XVI, 1-4. Santiago, 1971. Pp. 201-212; Suárez Otero, J.: "Lauda sepulcral de Cruces" en *Hasta el confín del mundo. Diálogos de Santiago y Galicia con el mar*. Catálogo de exposición, Vigo, 2004.







**PLACAS HISPANO – VISIGODAS DE UN ICONOSTASIO**

Cronología: Ca. 680

Procedencia: San Pedro de Carcacía (Padrón, A Coruña)

Material: Mármol

Dimensiones: 44 x 31,5 x 4 cm / 44 x 33 x 4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Posiblemente en relación con un taller hispano-visigodo, itinerante y con probable centro en Setecoros, de cuya iglesia se conservan varios capiteles, dos de ellos en el Museo Catedral, así como un fuste marmóreo, haya que poner estas dos placas procedentes de San Pedro de Carcacía, como Setecoros, en el entorno de la sede episcopal de Iria Flavia.

Se conservan dos fragmentos de tableros de mármol, que formarían el cancel de un iconostasio, esculpidos en relieve, a bisel, con profusa decoración de tipo vegetal y geométrica, no quedando, en el conjunto, hueco sin estar tallado.

Este tipo de piezas no serían inusuales en los templos gallegos de la época y Núñez Rodríguez los ha puesto en relación con estelas burgalesas coetáneas.



Barral Iglesias, A., "El museo y el tesoro", en *La catedral de Santiago*, Laracha, 1993, p. 466; Núñez Rodríguez, M., "Aproximación al estudio de las formas ornamentales en Galicia durante la época visigoda", En *Revista de Guimarães*, vol. LXXXVI, 1976. Pp. 177-186; Núñez Rodríguez, M.: *Arquitectura prerrománica*, Santiago, Santiago, 1978, Pp. 75-76.; Yzquierdo Perrín, R., "El arte hispano-visigodo en Galicia", en *Galicia. Arte*, Vol. X. *Arte Medieval (I)*, A Coruña, 1993, p. 42-69; Yzquierdo Perrín, R. "El arte en Galicia durante los primeros siglos medievales", en *Galicia románica e gótica. Proyecto Galicia Terra Única*, Catálogo de exposición, Ourense, 1997, pp.124-131.



**LAUDA DEL OBISPO TEODOMIRO**

Cronología: 847

Procedencia: excavaciones arqueológicas de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 222 x 88 x 72 cm

Ubicación actual: Catedral, nave de Platerías.

Durante las excavaciones arqueológicas que se desarrollaron en la Catedral compostelana en los años centrales del siglo XX, el 17 de noviembre de 1955 tuvo lugar un hecho de excepcional importancia, el descubrimiento de la lauda sepulcral de Teodomiro, decimoquinto Obispo de Iria Flavia y, según las crónicas, protagonista de la *Inventio* o descubrimiento de los restos de Santiago Apóstol y sus discípulos.



La existencia real de Teodomiro llegó a ponerse en tela de juicio durante un tiempo, con lo que el hallazgo, de su lauda sepulcral adosada a lo que fue muro sur de la desaparecida Basílica de Alfonso III, tuvo una importancia capital en la investigación de los orígenes del fenómeno jacobeo.

En la actualidad, la pieza se encuentra muy próxima al lugar en que se descubrió, adosada al muro oriental de la Catedral en la nave de Platerías, con una placa conmemorativa de bronce. Previamente estuvo emplazada en el ante-tesoro, en el lugar en el que se abrió una puerta de comunicación con el claustro.

Se trata de una gran losa granítica de la que llama la atención, en un lateral, una gran cruz de tipo asturiano enmarcada en un recuadro. A continuación, ocupando el resto de la placa, en cuatro líneas, la inscripción: "IN HOC TVMVLO REQUIESCIT FAMVLVS D(e)I THEODEMIRVS HIRIENSE SEDIS EP(iscopu)s QVI OBIIT XIII K(a)L(en) D(a)S N(ovem)BR(i)S ERA DCCCLXXXVA" (En este sepulcro descansa el siervo de Dios Teodomiro, obispo de la sede iriense, que murió el trece de las Kalendas de noviembre, era 885 -correspondiente al 20 de octubre de 847-) La lauda incorporaba, por tanto, un dato histórico de gran relevancia, como es la fecha de la muerte de Teodomiro.

Barral Iglesias, A., "El museo y el tesoro", en *La catedral de Santiago*, Laracha, 1993, p. 466; Chamoso Lamas, M.: "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, Vol. I, nº 4. Santiago, 1956. Pp. 275-328; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Yzquierdo Perrín, R.: "Arte prerrománico asturiano en Galicia". En *Galicia. Arte*, Vol. X. *Arte Medieval (I)*, A Coruña, 1993, p. 72-111.



**LAUDA DE AROALDO**

Cronología: 885

Procedencia: excavaciones arqueológicas de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 224 x 80 x 14 cm

Ubicación actual: Museo Catedral.

Las excavaciones arqueológicas realizadas en la Catedral entre los años 1946-1959, bajo la dirección de Manuel Chamoso Lamas, sacaron a la luz los testimonios de varias etapas históricas del desarrollo de la Catedral y la ciudad de Santiago.

Entre los citados vestigios arqueológicos aparecidos, caben señalarse numerosos enterramientos que pueden clasificarse en dos grandes necrópolis: una, más reciente, relacionada con las Basílicas de Alfonso II y de Alfonso III, con piezas pertenecientes a los siglos IX y XII; y otra, en un estrato inferior a la anterior y, por tanto, alterada por ella en muchos puntos, que cabe situar entre los siglos V y VII.

La *Lauda de Aroaldo* apareció, fragmentada en dos, en las proximidades del edículo apostólico y, cronológicamente, pertenece al cementerio de la Basílica de Alfonso II en sus últimos momentos. Es una pieza epigráfica, de forma trapezoidal, tosca ejecución y forma ligeramente curvada, que presenta algunas características que le dan especial protagonismo entre las de tapas integradas en la colección del Museo.

Se trata de la lauda con inscripción más antigua de las aparecidas en la Catedral, después de la del Obispo Teodomiro, pues data del año 885. Es además particular el desarrollo de la inscripción, *-HIC REQUIESCIT FAMVLVS Del AROALDVS Presbítero Dle KaLeNDAs FeBRuariaS ERA DCCCCXXIIIª-*, que sigue una misma línea central, a modo de franja horizontal, que recorre la pieza en su práctica totalidad.

Todo ello, unido a su forma y configuración, permiten clasificar esta lauda en un momento de transición estilística: de las de *doble estola* a las *epigráficas* o, incluso, entre la *Gallaecia* tardoantigua y la Galicia medieval.

Chamoso Lamas, M.: "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", en *Compostellanus*, Vol. I, nº 4. Santiago, 1956. Pp. 275-328; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Suárez Otero, J.: "Lauda de Aroaldo". En *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 312-313; Yzquierdo Peiró, R.: "Lauda de Aroaldo", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 24-25.







**LAUDA DE ANASTASIO**

Cronología: 985

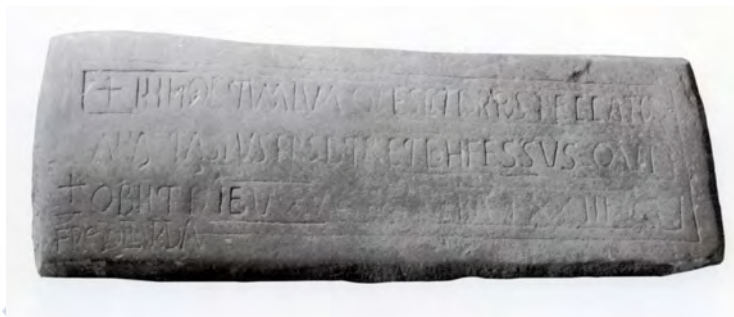
Procedencia: excavaciones arqueológicas de la Catedral

Material: Pizarra

Dimensiones: 176 x 64 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Lauda rectangular de pizarra que apareció en el entorno de la lápida del Obispo Teodomiro, en el lado sur de la Basílica de Alfonso III, si bien esta no debió de ser su ubicación original, que se desconoce. Por los desgastes que presenta en algunas zonas de la pieza, se piensa que pudo estar situada en un lugar de paso.



Presenta la singularidad de que, en uno de sus extremos, se añadió un nuevo nombre -FREDALBURDA- precedido de una cruz, indicando una reutilización de la tumba en un momento posterior, un hecho que, en todo caso, no debía de ser infrecuente en la época.

La inscripción principal, dispuesta en tres líneas ocupando la práctica totalidad de la superficie, está encabezada por una cruz griega, tras la cual se desarrolla el siguiente texto: "IN HOC TVMVLVM QUIESCIT CORPVS PECCATOR ANASTASIVS PREBBITER ET CONFESSVS QUI OBIIT DIE V... ERA IX XIII"

Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Suárez Otero, J.: "Lauda de Anastasio". En *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 314-315.



**FRAGMENTO DE VENTANA**

Cronología: Siglo X

Procedencia: reconstrucción de la Basílica de Alfonso III tras la razzia de Almanzor

Material: Granito

Dimensiones: 36,5 x 54,5 x 20,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Cuando el Rey Alfonso II tuvo noticia del descubrimiento de los restos de Santiago por el Obispo Teodomiro mandó que se construyera, junto a un antiguo mausoleo romano preexistente, un templo de nave única, aprovechando además, aquel, como cabecera del mismo. De esta primera basílica compostelana han aparecido algunos vestigios en las excavaciones arqueológicas realizadas en los años centrales del siglo XX.



A finales del siglo IX, durante el reinado de Alfonso III, empieza a adquirir cierto desarrollo el culto a las reliquias de Santiago y llegan los primeros peregrinos; ello, unido al interés político del monarca por consolidar asentamientos cristianos en estos territorios provocó que, dado el pequeño tamaño del templo y la escasa calidad de la construcción, se procediera a su sustitución por una nueva basílica, que se ubicó en el mismo lugar que su predecesora y que fue consagrada en el año 899.

Las necesidades propias que planteaba la iglesia de Santiago, organizada en torno al mismo mausoleo romano en que se veneraban los restos del Apóstol y de sus discípulos, Atanasio y Teodoro, propició variaciones sobre la estructura habitual de los templos prerrománicos asturianos, tanto en la cabecera como en las naves. La Capilla Mayor, adaptada a las dimensiones del mausoleo, determinó la gran anchura de la nave central, impidiendo su cubrición con bóveda de cañón y obligando a hacerlo con techumbre de madera. Al mismo tiempo, las naves laterales eran especialmente estrechas, lo que impidió situar en la cabecera las correspondientes capillas auxiliares, que se citan en la documentación y que los expertos colocan en diferentes ubicaciones, dentro y fuera de la iglesia. Inusual era, también, la gran longitud de las naves y el amplio pórtico occidental con que se dotó al templo.

La Basílica sufrió, en 997, el ataque del caudillo musulmán Almanzor provocando una destrucción que las crónicas árabes describen así: *nadie habría sospechado que allí había habido una ciudad*. De inmediato, el obispo San Pedro de Mezonzo y el

rey Bermudo II, llevaron a cabo la reconstrucción del templo, introduciendo algunos elementos arquitectónicos de influencia islámica, entre los que podrían estar piezas como este fragmento de ventana, aparecido en las citadas excavaciones arqueológicas realizadas en la Catedral, en las proximidades del baptisterio que se encontraba en el muro norte de la Basílica.

El avance de la construcción de la nueva catedral románica, comenzada hacia 1075, provocó que, en el año 1112 se derribase la primitiva Basílica de Alfonso III.

Chamoso Lamas, M.: "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, Vol. I, nº 4. Santiago, 1956. Pp. 275-328; Núñez Rodríguez, M.: *Arquitectura prerrománica*. Santiago, 1978; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Moralejo Álvarez, S.: "Parte superior de una ventana de la basílica prerrománica de Santiago", en *Santiago, Camino de Europa*, catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 260-261; Yzquierdo Perrín, R.: "Rasgos islámicos na arte compostelana", en *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Santiago, 1997; Yzquierdo Peiró, R.: "Fragmento de ventana", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 22-23; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015.





**LAUDA DE MARTINO**

Cronología: 1047

Procedencia: Excavaciones arqueológicas de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 163 x 68 x 15 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Sobre una tumba excavada en la roca, contigua y paralela al lado sur de la Basílica de Alfonso III se halló esta lauda con forma levemente trapezoidal y de la que destaca la particular grafía de su inscripción, dispuesta en tres líneas que ocupan y se adaptan a la forma y tamaño de la pieza.



Por sus características, técnica y material, puede tomarse como modelo del tipo de laudas habituales en la necrópolis compostelana altomedieval, consolidado en el siglo X, aunque esta pieza está fechada en el año 1047.

La transcripción del texto es la siguiente: "FONS : BENEDICTE Del : SUBTER TE : PROFLVEROREM : RECREET VT CINERES MARTINI PResbyterI ET ConFeSsI : QVI IN HOC TVMVLO QVIESCIT IN PACE : SVB DIE : III KaLenDaS APrilis ERA ILXVIII"

Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Suárez Otero, J.: "Lauda de Martino". En *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 318-319.



**LAUDA DE DAGAREDO**

Cronología: 1062

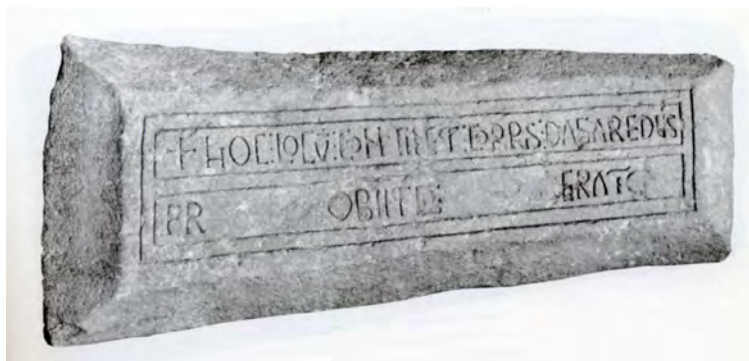
Procedencia: Excavaciones arqueológicas de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 165 x 62 x 40 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Junto a la Lauda de Martino, sobre un enterramiento excavado en roca en el lado sur de la Basílica de Alfonso III y, por tanto, próxima al enterramiento apostólico, se halló esta pieza trapezoidal que llama la atención por su grosor y afilados perfiles muy definidos.



Estilísticamente, se corresponde con los modelos de laudas sepulcrales altomedievales de Compostela, si bien su forma lleva a recordar, en cierto modo, las antiguas laudas de doble estola, con las que las epigráficas llegaron a convivir en algún momento, aunque también cabe la posibilidad de reutilización de una pieza anterior, como han señalado algunos autores.

La inscripción se dispone a lo largo de la superficie en dos líneas enmarcadas y encuadradas; está incompleta, con espacios libres, sin grabar, que se corresponden con la fecha y el título del personaje. La transcripción es la siguiente: "HOC : LOCVM : CONTINET : CORPVS : DAGAREDV : PR : ..... : OBIIT DIE : ... : ERA IC".

Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Suárez Otero, J.: "Santiago en el siglo IX. La resurrección de una ciudad" en *Santiago, Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición, Santiago, 1997. Pp. 75-102; Suárez Otero, J.: "Lauda de Dagaredo". En *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 316-317.





5.1.2 HERÁLDICA





**LAUDAS SEPULCRALES DE PEDRO ARAS Y DE BARTOLOMÉ DAS SEIXAS**

Cronología: 1572

Procedencia: Santa María a Nova. Noia (A Coruña)

Material: Granito

Dimensiones: 74 x 205 x 12 cm y 73 x 207 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

El carácter mediador para la Vida Eterna que, desde el siglo XIII se otorgó al hábito franciscano hizo frecuente, en los testamentos bajomedievales de reyes, dignatarios eclesiásticos y burgueses que, sin pertenecer directamente a la Orden o siendo Terciarios franciscanos, expresaban su voluntad de ser enterrados con el citado hábito. Además, si la economía del personaje lo permitía, su vestimenta fúnebre se traspasaba a la sepultura, tanto en forma escultórica, en el menor de los casos o, en señal de la humildad franciscana, en relieve sobre el granito.

El Museo Catedral conserva en sus fondos dos piezas que sirven de ejemplo de lo dicho. Ambas, procederían del cementerio de Santa María a Nova de Noia y se depositarían, con otras piezas epigráficas, en la Catedral tras la celebración de la Exposición Regional Gallega de 1909, pasando posteriormente a engrosar las colecciones del Museo.

La inscripción de la primera de ellas, “+ AQL : IAZ : PEDRO : ARAS : NOTAR / [ ]’IO : DE : NOIA: ” identifica al personaje como el notario de Noia Pedro Aras. Estaríamos por tanto ante un miembro de la burguesía de la citada villa que, por su posición, pudo permitirse el labrado de una lauda sepulcral en la cual se le representa, en actitud orante, con las manos juntas sobre el pecho, vestido con el hábito franciscano, colgando en el centro de la imagen, el cordón con los tres nudos.

El segundo ejemplo se corresponde con la lauda del escribano Bartolomé das Seixas, “S[EPULTURA] : D[E] : PRES: BERTOLAMEU: DAS: SEIXAS: ES[ ]



RIBANNO: D[E]: D[OMINI]: MCC.C", también identificado por la inscripción, a la que le faltaría una C para completar la fecha. En este caso, sumaría a su profesión, su carácter como terciario franciscano, tal y como ha señalado Carmen Manso, vistiendo el hábito que, también, se completa con un sombrero y un libro entre las manos.

Andrade Cernadas, J. M.: "Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV", en *Semata*, 17. 2005. Pp. 97-114; Castro, M.: *La provincia franciscana de Santiago: ocho siglos de historia*. Santiago, 1984; Cendón Fernández, M.: "En el marco eclesiástico", en Cendón Fernández, M, Fraga Sampedro, M<sup>a</sup> D. y Barral Rivadulla, M<sup>a</sup> D.: *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la Provincia de La Coruña*. Santiago, 1997. Pp. 15-113; Chamoso Lamas, M.: *Escultura funeraria en Galicia*. Ourense, 1979; Chao Castro, D.: "A orde franciscana na norte: consideracións artísticas arredor da Galicia baixomedieval", en *Peregrino e novo apóstolo*. San Francisco no Camiño de Santiago. Catálogo de exposición. Santiago, 2014. Pp. 104-135; Chao Castro, D.: "O aval franciscano da norte: o seu reflexo artístico na Baixa Idade Media", en *San Francisco e o seu tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015. Pp. 95-120; Manso Porto, C.: "Arte gótico", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Galicia, Arte. Arte Medieval (II)*. A Coruña, 1995; Núñez Rodríguez, M.: "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en *Fragmentos*, Revista de Arte, 10. 1987. Pp. 73-84; Núñez Rodríguez, M. y Portela, E. (Coords.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago, 1988; Torres Ballesteros, N.: "El cordón franciscano en el arte gótico peninsular: significado y ejemplos prácticos", en *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balances y perspectivas*. I Congreso Internacional. Barcelona, 2005. Pp. 859-865; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa)

**LAUDA SEPULCRAL DEL ARZOBISPO FERNÁNDEZ VALTODANO**

Cronología: 1572

Procedencia: Catedral

Material: Bronce

Dimensiones: 200 x 82,5 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

La Catedral compostelana debió contar con una gran colección de laudas sepulcrales de bronce correspondientes a los siglos XVI-XIX, sobre todo por los enterramientos de los prelados en el entorno de la capilla mayor y el coro. Actualmente, una serie muy limitada de piezas se conserva en los fondos del Museo Catedral.

Cristóbal Fernández de Valtodano, natural de la villa abulense de Fontiveros, fue Arzobispo de Santiago entre los años 1570 y 1572. La lauda presenta un escudo episcopal con armas alusivas al período de formación del personaje y no tanto con el linaje del mismo. Sobre el escudo, se dispone una cartela con el texto: *"CLAUDITUR HIC MURUS FIDEI SAPIENTAE VIRTUS VIRGINITASQUE SIMUL MENS POLI IN ARCE MICANS"*

En la orla que enmarca la pieza, se reparte el texto del epitafio, redactado por el canónigo de Santiago Alfonso Bravo de la Cava: *"HIC IACET ILLUSTRISSIMUS DOMINUS CHRISTOPHORUS FERNANDEZ AVALTODANO, FONTESALIANONATUS, DIOECESIS ABULENSIS PONTIFICII IURIS OMNIQUE GENERE DOCTRINAE PERITISSIMUS, CATHOLICAE FIDEI ACCERIMUS PROPUGNATOR, ANTEA PALENTINUS, POSTEA VERO COMPOSTELLANUS PONTIFEX, ANIMAN SUAN HAEREDEM PATRES COMPOSTELLANOS TESTAMENTI EXECVTORES RELIQUIT. OBIIT XVIII KALS. DECEMBRIS ANNO 1572"*.



López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. VIII. Santiago, 1906, pp. 243-244; Pardo de Guevara, E.: "Laudas de bronce en la Catedral compostelana", en *Santiago, La esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 390-391.





**LAUDA SEPULCRAL DEL ARZOBISPO MAXIMILIANO DE AUSTRIA**

M Autor: S. Scheer. Bruselas.

Cronología: 1616

Procedencia: Catedral

Material: Bronce

Dimensiones: 213 x 116,5 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

Maximiliano de Austria era hijo ilegítimo del archiduque Leopoldo y nieto del emperador Maximiliano II; natural de Jaén, fue Obispo de Cádiz y de Segovia y, finalmente, Arzobispo de Santiago de Compostela entre los años 1603-1614. Fue, además, un destacado mecenas artístico.

La parte central de la pieza está presidida por el escudo episcopal, que incluye las armas de Austria y Bohemia, todo ello enmarcado por una corona de laurel. En la parte inferior del escudo aparece la inscripción, en cursiva, relativa a su autoría en Bruselas, por Stephanus a. Scheer, en 1616. Bajo la composición heráldica, se dispone la inscripción "MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQUAT".

En la orla se reparte el epitafio: "MAXIMILIANUS AB AUSTRIA, MAXIMILIANI ROMANORUM IMPERATORIS EX FILIO NEPOS HUIUS COMPOSTELLANAE ECCLESIAE ARCHEPISCOPUS, SUAEQUE INMUNITATIS AC PATRIMONII ACERRIMUS DEFENSOR AC RESTITUTOR, CLARUS IUSTITIA ET CHARITATE OBIIT KALENDAS IULII ANNO 1614".



López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907, pp. 7-40; Pardo de Guevara, E.: "Laudas de bronce en la Catedral compostelana", en *Santiago, La esperanza. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición*. Santiago, 1999. Pp. 392-393.



**LAUDA SEPULCRAL DEL ARZOBISPO FERNANDO DE ANDRADE**

Autor: Francisco Borges. Santiago.

Cronología: 1658

Procedencia: Catedral

Material: Bronce

Dimensiones: 214 x 118 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

Don Fernando de Andrade y Sotomayor, natural de Vilagarcía de Arousa (1579), ocupó diversos cargos eclesiásticos y de la corte española, entre ellos, el virreinato y la capitanía general de Navarra o los arzobispados de Burgos y Sigüenza. Fue Arzobispo de Santiago de Compostela entre los años 1645-1655.

La lauda se divide en dos registros, el superior dedicado al escudo episcopal del personaje, que incluye las armas de algunos de los principales linajes gallegos: Andrade, Mendoza y Sotomayor. En el registro inferior, se ubica el epitafio, con el siguiente texto: "LE ET LUGE SUPER EXTINCTUM LUMEN REGNI COLUMEN PAUPERUM LEVAMEN ILLM PRAESULEM EXLLM PRICIPEM D D FERDINANDUMDEANDRADEETSOTOMAIOR MARCHIONUM DE VILLAGARCIA PROLE. PONTIFEX FUT PALENTINUS, BURGENSIS, SEGUNTINUS, COMPOSTELLANUS, PRO REX NAVARRAE ARAGONIAR GALLAECIAE VIR OMNO HONORE MAIOR, PIUS PRUDENS PACIFICUS, MAGNIFICUS IN CUNCTIS O(b)IIT 21 IANUARI II ANNO 1655 AETATIS 76"



La orla que cierra la parte superior e inferior presenta, respectivamente, las inscripciones "D. O. M." y "REQUIESCAT IN PACE". Fuera de la orla, al pie de la lápida, con caracteres más pequeños, aparece la inscripción alusiva a la ejecución de la pieza: "IVSSV INQ. D. P. NAVIA FRANCISCVS BORGES ME FECIT ANNO 1658 IN COMPOSTELLA".

López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907, pp. 106; Pardo de Guevara, E.: "Laudas de bronce en la Catedral compostelana", en *Santiago, La esperanza. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición*. Santiago, 1999. Pp. 394.





**LAUDA SEPULCRAL DEL ARZOBISPO MALVAR Y PINTO**

Cronología: 1795

Procedencia: Catedral

Material: Bronce

Dimensiones: 182 x 88 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

Fray Sebastián Malvar y Pinto, natural de Salceda (Pontevedra), 1730, fue Obispo de Buenos Aires y Arzobispo de Santiago de Compostela entre los años 1783-1795 en los que acometió diversos proyectos de modernización de la Catedral. Ocupó, así mismo, diferentes cargos eclesiásticos en la corte española.

La parte superior de la lauda se destina al escudo episcopal, en relieve, mientras que, debajo, aparece el texto del epitafio grabado: "AQUÍ YACE EL EXEMO SEÑOR D. F. SEBASTIAN MALBAR Y PINTO : DE LA REGULAR OBSERVANCIA DOCTOR DE SALAMANCA : OBISPO DE BUENOS AIRES : ARZOBISPO DE ESTA SANTA YGLESA, CABALLERO GRAN CRUZ DE LA REAL Y DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CARLOS III. FALLECIO A 23 DE SEPTIEMBRE AÑO DE 1795".

López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. XI. Santiago, 1909, pp. 41-91; Pardo de Guevara, E.: "Laudas de bronce en la Catedral compostelana", en *Santiago, La esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 395.









## 5.2 ARQUITECTURA Y ESCULTURA

### 5.2.1 LA CATEDRAL ROMÁNICA



**CAPITELES FUNDACIONALES DE LA CATEDRAL: DIEGO PELÁEZ Y ALFONSO VI**

(Conmemorativos del comienzo de la construcción de la Catedral)

Autor: Maestro Bernardo y su taller

Cronología: Ca. 1075.

Vaciados: Ca. 1930.

Procedencia: Cabecera de la Catedral

Material: Vaciado en yeso

Dimensiones: 72 x 70 x 44 cm / 70 x 73 x 44 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El auge que alcanzan las peregrinaciones a Santiago en el siglo XI, con un importante apoyo de la Iglesia y de la Monarquía, hizo necesaria la construcción de una nueva Basílica, que se inicia hacia el año 1075, bajo el reinado de Alfonso VI y siendo Obispo D. Diego Peláez. El *Códice Calixtino* narra el acontecimiento de la siguiente manera: "Los maestros canteros que empezaron a edificar la Catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente"; unos datos que las últimas investigaciones sobre los comienzos de la construcción de la Catedral parecen confirmar.

Sendos capiteles situados junto a la Capilla del Salvador dan fe de que "Reinando el rey Alfonso se construyó esta obra" y "En tiempo del obispo Diego se comenzó esta obra". A lo largo de esta primera etapa constructiva, que se prolongaría hasta el año 1088, se llevaría a cabo la construcción de los tramos centrales de la girola y sus capillas. Los capiteles *fundacionales*, de los que el Museo cuenta, en sus fondos, con unos vaciados realizados, con probabilidad, con motivo de alguna exposición temporal, representan, en cada uno de ellos, a sus protagonistas rodeados de ángeles que sostienen las cartelas con las referidas inscripciones conmemorativas.



Serafín Moralejo ha subrayado el influjo que capiteles contemporáneos y de idéntico carácter de la zona francesa de Auvernia han podido tener en la estructura de los compostelanos: inscripción, protagonistas individualizados y cortejos angélicos a su alrededor, un teoría que se ha visto completada en los últimos tiempos por Manuel Castiñeiras que los pone en relación con las ceremonias de dedicación de centros vinculados a la peregrinación a Santiago.

García Romero, C.: "De re epigraphica". En Boletín de la Real Academia Gallega, nº 169, 1925, p. 3; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, tomo III, Santiago, 1900. Pp. 80-81; Pita Andrade, J.M.: "Un estudio inédito sobre la portada de Platerías", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, 1950. Pp. 447-449; Otero Tüñez, R. "Problemas de la Catedral románica de Santiago". En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X, Santiago, 1965; Moralejo Álvarez, S.: "Notas para a revisión da obra de K. J. Conant", en Conant, K.J. *Arquitectura de la Catedral románica de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983. Pp. 103-105; Moralejo Álvarez, S.: "Artistas, patronos y públicos en el arte del camino de Santiago", En *Compostellanum*, XXX, nº 3-4. Santiago, 1985, p. 414.; Nodar Fernández, V.: "Capiteles fundacionales de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 298-299; Senra, J. L. (Ed.): *En el principio: Génesis de la Catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*. Santiago, 2014; Yzquierdo Peiró, R.: "Capiteles fundacionales de la Catedral: Alfonso VI y Diego Peláez", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*, Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 28-29.





**CAPITEL DE ESQUINA CON LEONES AFRONTADOS**

Autor: Taller del Maestro Bernardo

Cronología: Último tercio del siglo XI

Procedencia: 1ª etapa constructiva Catedral románica

Material: Granito

Dimensiones: 35 x 32 x 27 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El auge de las peregrinaciones a Compostela, así como el decidido apoyo de la monarquía leonesa y de la orden benedictina, impulsaron la construcción de la Catedral de Santiago, que se inicia, como consta en los capiteles fundacionales que flanquean la Capilla del Salvador, en 1075. Hasta el año 1088 se prolonga esta primera etapa constructiva, en la cual se avanza, bajo la dirección de Bernardo Maestro admirable y su ayudante Roberto, con "cincuenta canteros poco más o menos", en la edificación de las primeras capillas de la girola.



Este capitel es el más antiguo de los románicos del Museo Catedral y pertenecería a esta primera etapa constructiva, de acusada influencia francesa, centrada especialmente en la Abadía de Conques, donde se inicia el modelo de *iglesia de peregrinación* que seguirá Compostela.

El Obispo Diego Peláez, gran impulsor de la obra, idearía un completo programa iconográfico en el que los capiteles -entre los que se hallan los llamados *fundacionales*-, en su mayor parte figurados, con predominio de las representaciones zoomórficas y del bestiario medieval, jugaban un papel fundamental. Este es el caso del capitel de esquina mutilado que representa dos leones afrontados, animal que aparece en otros capiteles de la primera etapa constructiva de la Catedral –de hecho es muy frecuente su presencia a finales del siglo XI- y que suele tener, en la época, un carácter vigilante y protector.

Castiñeiras González, M. A.: "Didacus Gelmirius, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico". En Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. Pp. 32-98; Moralejo Álvarez, S.: "Notas para una revisión crítica de la obra de K. J. Conant" en Conant, K. J.: *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela,

1983. Pp. 221-236; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria". En VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Nodar Fernández, V.: *Los inicios de la Catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela, 2004; Senra, J. L. (Ed.): *En el principio: Génesis de la Catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*. Santiago, 2014; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago". En Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002.



**CANECILLO DE RIZOS**

Autor: Taller del Maestro Esteban

Cronología: Ca. 1100

Procedencia: 2ª etapa constructiva Catedral románica. Cabecera.

Material: Granito

Dimensiones: 31 x 40 x 39 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Tradicionalmente relacionado con la primera etapa constructiva de la Catedral, por proceder de la cabecera de la misma, en los últimos años, los investigadores coinciden en atribuir distintos elementos de las partes altas, entre ellos los canecillos de rizos con aleta central, a una segunda fase, que se acometería en el tránsito de los siglos XI al XII con el Maestro Esteban al frente.



Castiñeiras González, M. A.:

"Didacus Gelmirus, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico". En Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. pp. 32-98; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria". En VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Nodar Fernández, V.: *Los inicios de la Catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela, 2004; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. Mª (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995; Yzquierdo Perrín, R.: *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002; Yzquierdo Perrín, R.: "Catedral de Santiago de Compostela", en Yzquierdo Perrín, R. *Las Catedrales de Galicia*. León, 2005.



**CAPITEL DE ESQUINA CON TALLOS VEGETALES ENTRELAZADOS**

Autor: Taller del Maestro Esteban

Cronología: Ca. 1100

Procedencia: 2ª etapa constructiva Catedral románica

Material: Granito

Dimensiones: 32 x 38 x 28 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En 1088 se interrumpieron o, cuando menos se ralentizaron, los trabajos de construcción de la Catedral tras el enfrentamiento de Diego Peláez con el Rey Alfonso VI que causaron el encarcelamiento y posteriormente el exilio del Obispo.

La suspensión de las obras provocaría la disolución del taller que comenzó la construcción de la Catedral. Aproximadamente seis años después, en 1094, de la mano del Maestro Esteban, se retomaría el ritmo de los trabajos desde una nueva perspectiva constructiva y figurativa, incorporando modelos inspirados en la Catedral de Jaca, como es el caso de este capitel de esquina de tallos vegetales entrelazados y formas sinuosas que se encuentra muy desgastado en sus ángulos.



Castiñeiras González, M. A.: "Didacus Gelmirius, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. pp. 32-98; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. Mª (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995; Yzquierdo Perrín, R.: *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002; Yzquierdo Perrín, R.: "Catedral de Santiago de Compostela", en Yzquierdo Perrín, R. *Las Catedrales de Galicia*. León, 2005.





**CAPITEL VEGETAL**

Autor: Taller del Maestro Esteban

Cronología: Ca. 1100

Procedencia: 2ª etapa constructiva Catedral románica. Cabecera.

Material: Granito

Dimensiones: 60 x 50 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El influjo del mundo de Frómista – Jaca que caracteriza los años del Maestro Esteban en Compostela también está presente en este capitel procedente de la girola de la Catedral. Precisamente, al exterior de la Basílica, en el área de la cabecera, es donde se halló, utilizado como material de relleno, durante los trabajos de restauración acometidos en esa zona en 1988.

Se trata de un capitel corintio, de grandes dimensiones, en el cual las hojas de acanto, dispuestas en dos niveles, se reducen en su remate superior entre las que se introducen series de palmetas. Esta decoración, así como la disposición de los pitones de los ángulos, llevan a fórmulas características del mundo jaqués.



Castiñeiras González, M. A.: "Didacus Gelmirius, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. pp. 32-98; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Capitel vegetal" en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993. p. 379; Yarza Luaces, J.: "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. pp. 57-87; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. Mª (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995; Yzquierdo Perrín, R.: *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002; Yzquierdo Perrín, R.: "Catedral de Santiago de Compostela", en Yzquierdo Perrín, R. *Las Catedrales de Galicia*. León, 2005.



**CAPITELES ADOSADOS**

Autor: Taller del Maestro de Platerías

Cronología: Ca. 1100-1110

Procedencia: Catedral románica

Material: Granito

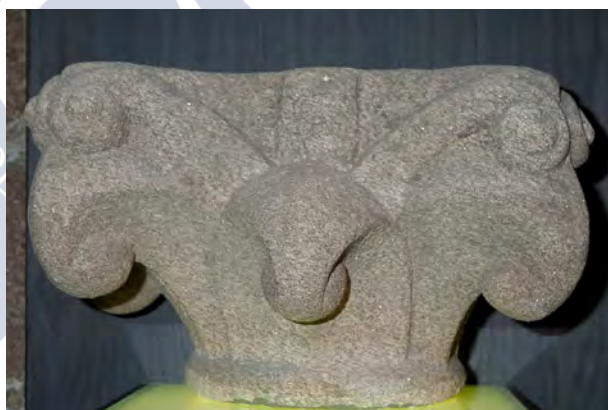
Dimensiones: 35 x 60 x 39 cm /

35 x 48 x 31 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En 1101 se produjo un hecho de importancia fundamental para Compostela y su Catedral, la consagración de Diego Gelmírez como Obispo. A partir de entonces, el ritmo constructivo de la Catedral se iba a acelerar, con la incorporación de nuevos e importantes maestros que irían trabajando en distintas áreas en el avance de las obras hacia el oeste. En ese mismo momento, el referido Esteban aparece trabajando en la Catedral de Pamplona y ya no habría de volver a Santiago.

Estos dos capiteles *gelmirianos* se corresponderían con los primeros momentos del citado periodo, previos a la construcción de las dos grandes portadas del crucero. Conservan, sobre todo uno de ellos, fórmulas previas de influencia jaquesa, aunque estas van dejando paso a formas más ampulosas, de amplias hojas de acanto de trabajados detalles y remates redondeados.



Castiñeiras González, M. A.: "Didacus Gelmirus, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. pp. 32-98; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995





**FIGURAS FEMENINAS CORONADAS**

Autor: Taller Bearnés

Cronología: Ca. 1150

Procedencia: Atr. Monasterio de Antealtares. Santiago de Compostela

Material: Mármol

Dimensiones: 79 x 39 x 11 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Relieve hallado por Carro García en el Monasterio de San Paio de Antealtares, donde estaba en depósito de un particular que afirmaba que procedía de una desaparecida capilla, dedicada a la Virgen del Carmen, en la falda del compostelano Monte Pedroso. Sea como fuere, la pieza fue adquirida por el Estado con anterioridad a 1944 y, tras unos años en que nada se supo de ella, en la exposición dedicada al Arte Románico en 1961, en Santiago y Barcelona, aparece como perteneciente al Museo Catedral, de cuyos fondos forma parte en la actualidad.

Por sus características estilísticas similares, los autores las relacionan tanto con las columnas de la portada de Platerías como con las pertenecientes al propio Monasterio de Antealtares, actualmente expuestas en el Museo Arqueológico Nacional y en el de la Universidad de Harvard; por lo que su procedencia original podría ser esta última y, en todo caso, estaría vinculada a los talleres artísticos activos en Compostela en los años centrales del siglo XII, con motivo de la construcción de su Catedral.

Se trata de una placa rectangular que bien pudo pertenecer a una fachada o, incluso, a un claustro, que representa dos figuras femeninas, la primera coronada y la segunda, de la que solo se conserva su cabeza, tocada. Ambas figuras se enmarcan individualmente por una arquitectura en torno a la cual hay decoración vegetal y geométrica.

Carro García, J.: "Un nuevo relieve románico compostelano", en *Cuadernos de estudios gallegos*, I. 1944. Pp. 39-44; Gil, M.: "Fragmento de jamba", en *El arte románico*, Barcelona – Santiago de Compostela. Catálogo de exposición. Barcelona-Santiago, 1961. Pp. 563-564;



Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Fragmento de relieve con dos figuras femeninas". VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993. P. 396; Ocón Alonso, D.: "Relieve con dos figuras femeninas de San Paio de Antealtares", en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*. Catálogo de exposición. Barcelona, 2008; Sánchez Ameijeiras, R.: "Relieve con dos figuras femeninas", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 155-157; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Relieve con figuras femeninas", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 188-189.



**CRISTO EN MAJESTAD**

Autor: Atr. Maestro de la Traición

Cronología: 1105 – 1112.

Procedencia: Portada catedral románica

Material: Granito

Dimensiones: 155 x 86 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El Códice Calixtino es especialmente cuidadoso a la hora de describir las dos portadas mayores del crucero de la Catedral compostelana. En el caso de la llamada Puerta Francígena o fachada del Paraíso, se hace mención a la existencia de un Cristo en Majestad: “Y sobre la columna que está entre las dos portadas por fuera, en la pared, está el Señor sentado en un torno de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro. Y alrededor de su trono, y como sosteniéndolo, están los cuatro evangelistas”

La historiografía ha señalado esta pieza como una de las candidatas a responder a la descripción del Códice Calixtino, junto con otras dos que se encuentran actualmente en la fachada de Platerías. Si bien la obra se ajusta perfectamente a las formas descritas, sus dimensiones, respecto a su supuesta ubicación en la fachada, -siempre siguiendo el relato del Códice- provocan dudas y, por ello, se le busca origen en alguna de las portadas menores de la Catedral románica hacia la actual Plaza de la Quintana.

La pieza ha sido atribuida por S. Moralejo al llamado *Maestro de la Traición*, uno de los mejores representantes del Taller de Platerías que en la época de Gelmírez se encargó de parte de los trabajos escultóricos de las portadas norte y sur de la Catedral.



López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. III. Santiago, 1900; Moralejo Álvarez, S.: “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”

en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", en *Les dossiers d'Archéologie*, 20, 1977. Pp. 93-94; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Senra Gabriel y Galán, J. L.: "Cristo en Majestad" en *Los rostros de Dios*. Catálogo de exposición. Santiago de Compostela, 2000. P. 390; Singul Lorenzo, F.: "Cristo en Majestad" en *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 222-225; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.





**FIGURA DE APÓSTOL**

Autor: Maestro de la Puerta Francígena

Cronología: 1105 - 1112

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Mármol

Dimensiones: 78 x 27 x 14,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral.

Siguiendo la descripción del Códice Calixtino, "En las paredes hay en la parte de afuera dos grandes y feroces leones (...) Arriba, en las jambas, se ven cuatro apóstoles que llevan sendos libros en la mano izquierda y con las diestras levantadas bendicen a los que entran en la iglesia; Pedro está en la entrada de la izquierda, a la parte derecha, Pablo, a la izquierda; y en la entrada derecha están el apóstol Juan a la derecha y Santiago a la izquierda".

Esta pieza se correspondería con uno de esos apóstoles, como ha señalado Moralejo, siguiendo el mismo tipo iconográfico del San Andrés de la fachada de Platerías: "de pie, con el nombre grabado en las aureolas y apoyados sobre figuras demoníacas".

Tendrían como función la bendición de los fieles y peregrinos que accedían a la Catedral, en contraste con los mencionados leones de la cita del Códice Calixtino.

Moralejo Álvarez, S.: "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago" en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", en *Les dossiers d'Archéologie*, 20, 1977. Pp. 93-94; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Figura de jamba" en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993. Pp. 384-385; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.







**MUJER CON RACIMOS DE UVAS EN LOS PECHOS**

Autor: Maestro de la Puerta Francígena

Cronología: 1105 - 1112

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Mármol

Dimensiones: 39 x 21 x 13,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral.

Fragmento de figura que con seguridad procede de la desaparecida portada del Paraíso, debiendo ser una de las que aparecen referidas en la descripción del Códice Calixtino: "hay talladas por todo alrededor muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y otras criaturas". A las citadas *imagines feminarum* corresponderían la mujer sentada, con las piernas cruzadas, sosteniendo un pequeño león en su regazo que actualmente se halla en la fachada de Platerías y esta pieza que, de no aparecer mutilada, seguiría el tipo escultórico de aquella.

Los autores han visto diferentes posibles interpretaciones iconográficas en esta obra, desde referencias cristológicas, tomando como base el discurso del conjunto de la portada y los atributos de la misma, a marianas -*Mater vitae et vitis*-; siempre poniéndola en relación con la mencionada pieza de Platerías y, en ambos casos, haciéndose eco de la influencia estilística del eje Frómista-Jaca y de relieves de Saint-Sernin de Toulouse. También se alude a su posible inclusión en el ciclo estacional que había en la Puerta Francígena de la Catedral, en este caso, dentro de una cristianización de los meses de año y sus tareas, pudiendo tratarse del mes de septiembre.



Castiñeiras González, M.: "La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", en *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo, 2009. Pp. 226-289; Moralejo Álvarez, S.: "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago" en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.:

"Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", en *Les dossiers d'Archéologie*, 20, 1977. Pp. 93-94; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Fragmento de figura feminina con racimos de uvas", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 389-390; Nodar Fernández, V.: "Muller con acios de uvas da Porta Francígena", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. Pp. 312-313; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.



**MES DE FEBRERO**

Autor: Taller del Maestro de Platerías

Cronología: Ca. 1103 -1110

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Mármol

Dimensiones: 42 x 27 x 9 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El libro V del Códice Calixtino hace alusión a la existencia “a la izquierda de la entrada lateral sobre las puertas se ven en relieve los meses del año y otras muchas hermosas alegorías”.

Aunque durante años se consideró que el mensario se correspondería con los signos del zodiaco, atribuyendo al mismo las imágenes del centauro y la sirena que actualmente se encuentran en Platerías, las investigaciones de S. Moralejo terminaron por demostrar que, en realidad, estas dos piezas formarían unidad independiente y que el calendario quedaría conformado con la representación de los trabajos de los meses.

Para ello se tomaría como ejemplo el relieve en el que se aprecia la imagen de perfil de un hombre sentado calentándose a la lumbre, identificado, en base a la iconografía de otros menologios españoles, con el mes de febrero.



Castiñeiras González, M.: “Mes de febrero” en *Santiago, Camino de Europa*, Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 385-386; Moralejo Álvarez, S.: “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”, en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: “A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria”, en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Valle Pérez, J. C.: “Mes de febrero” en VV. AA. *Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León*. Madrid, 2006. P. 234; Yarza Luaces, J.: “Mes de febrero” en VV. AA. *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. P. 186; Yarza Luaces, J.: “Artes figurativas en Galicia antes de 1150”, en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 57-87; Yzquierdo Peiró, R.: “Mes de febrero” en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 32-33; Yzquierdo Peiró, R.: “Museo Catedral de Santiago”, en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.





**FIGURA SEDENTE**

Autor: Taller del Maestro de Platerías

Cronología: Ca. 1103 - 1110

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Mármol

Dimensiones: 47 x 24 x 10 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre las diferentes piezas de la Puerta Francígena que, a través de procedencias diversas, se han incorporado a los fondos del Museo Catedral se encuentra esta imagen sedente sin cabeza pendiente de identificar y de ubicar en el conjunto de la fachada.

Se trata de una de las “muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y otras criaturas” que completaban la decoración y el programa iconográfico de la portada, centrado en la creación y en el pecado – promesa de redención que se había de desarrollar en la opuesta Portada de Platerías.

Por sus características estilísticas comunes con el relieve del Mes de Febrero o con la Mujer con racimos de uvas, se atribuye al llamado Maestro de Platerías aunque, como queda dicho, su estado de conservación impide su identificación y estudio detallado, más allá de un delicadísimo tratamiento de los paños de las vestiduras de la figura.



Castiñeiras González, M.: “La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo”, en *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo, 2009. Pp. 226-289; Moralejo Álvarez, S.: “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago” en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: “A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria”, en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Yzquierdo Peiró, R.: “Figura sedente”, en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 34-35; Yzquierdo Peiró, R.: “Museo Catedral de Santiago”, en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.



## RECONVENCIÓN DE ADÁN Y EVA

Autor: Atr. Maestro de la Traición

Cronología: Primer cuarto del siglo XII

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Granito

Dimensiones: 110 x 66 x 25,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

“Sobre la columna adosada al muro que por la puerta de fuera separa los dos pórticos, está sentado el Señor en trono de majestad. Rodeando el trono y como sosteniéndolo aparecen los cuatro evangelistas; a su derecha está representado el paraíso, donde el Señor vuelve a aparecer reprendiendo por su pecado a Adán y Eva; y a la izquierda, en otra representación, expulsándolos del paraíso”.

De este modo describe el Códice Calixtino la ubicación de los relieves con la reprensión y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Ambos han llegado a nuestros días, uno de ellos por haber sido reubicado en la fachada de Platerías y el otro, el de la Reprensión, por haberse integrado en los fondos del Museo Catedral tras estar tiempo desaparecido, ser hallado, a principios del siglo XX, en una casa de la compostelana calle de Pitelos y haber formado parte de la colección Blanco-Cicerón, cuyos herederos la cedieron, finalmente, al Museo.

La pieza, esculpida en altorrelieve, se atribuye al llamado *Maestro de la Traición*, al igual que su pareja de la *Expulsión del Paraíso*, llamando la atención, dentro del gran parecido de ambas escenas, las intencionadas diferencias en la representación de las imágenes de Adán y Eva, un hecho que tiene un fuerte sentido iconográfico y simbólico.

Castiñeiras González, M.: “La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo”, en *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo, 2009. Pp. 226-289; Durliat, M.: “La Porte de France à la Cathédrale de Compostelle”, en *Bulletin Monumental*, 130. 1972. Pp. 137-143; Moralejo Álvarez, S.: “La primitiva fachada



norte de la Catedral de Santiago" en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Reprensión de Adán y Eva", en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*, Santiago, 1993; Singul Lorenzo, F.: "Reprensión de Adán y Eva", en VV. AA.: *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Santiago, 1995. Pp. 213-215; Yarza Luaces, J.: "Dios reconviene a Adán y Eva", en VV. AA. *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 185-186; Yarza Luaces, J.: "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en Valle Pérez, J. C. y Rodríguez, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 57-87; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.



### FUSTES ENTORCHADOS

Autor: Maestro de las columnas entorchadas

Cronología: 1103 - 1110

Procedencia: Puerta Francígena

Material: Mármol

Dimensiones: 185 x 25 cm (4) / 98 x 25 cm (1) / 90 x 25 cm (1)

Ubicación actual: Museo Catedral

Al describir las puertas de la fachada norte de la Catedral, el Códice Calixtino hace referencia a que “en cada entrada se encuentran por el exterior seis columnas (...) tres a la derecha y tres a la izquierda, es decir, seis en una entrada y seis en la otra, de forma que hay doce columnas”. Parte de seis de ellas serían estos fustes, de los que llama la atención su fuerte influencia clásica, tan apropiada para el paraíso con que el Arzobispo Gelmírez quiso evocar Roma en Compostela.

El grupo de cuatro fustes casi completos, y fragmentos de otros dos, fueron reutilizados, tras la sustitución de la puerta Francígena por la actual fachada de la Azabachería, en diferentes emplazamientos de la Catedral, habiendo servido, algunos de ellos, para componer el soporte de un frontón.

Al citado espíritu romano de las piezas, debe sumarse el programa iconográfico que se desarrolla en los fustes. En cinco de ellos hay una referencia, a base de racimos de vid y *putti* vendimiadores, contrastando con ramas estériles y personajes demoníacos, al castigo recibido por el pueblo elegido, por causa de sus pecados, en correspondencia con el dualismo desarrollado en las fachadas, centrado en el pecado y su redención.

Un sexto fuste no se corresponde con la temática mencionada, presentando una escena de carácter épico que los estudios de S. Moralejo han identificado con la leyenda céltica de Tristán. Recientemente, F. Prado ha propuesto una nueva identificación mítica, en este caso centrada en la figura de Ulises y su carácter de peregrino errante en referencia a los romeros que llegarían a la meta del Camino atravesando estas columnas.







Castiñeiras González, M.: "Fragmento de fuste con putti vendimiadores", en VV. AA. *Luces de peregrinación*. Santiago, 2004. Pp. 150-154; Grimbert, J. T.: "Tristan and Iseult at the Cathedral of Santiago de Compostela", en Archibald, E. y Johnson, D. F. (Eds.): *Arthurian Literature*, XXXI. Cambridge, 2014. Pp. 131-164; Moralejo Álvarez, S.: "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago" en *Compostellanum*, XIV, Santiago, 1969. Pp. 623-668; Moralejo Álvarez, S.: "A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 97-104; Moralejo Álvarez, S.: "Fragmento de fuste decorado con amorcillos vendimiadores", en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993; Moralejo Álvarez, S.: "Fuste historiado con leyenda épica (Tristán?)", en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993. Pp. 380-384; Nodar Fernández, V.: "Fuste da Porta Francígena da

Catedral de Santiago de Compostela", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. Pp. 352-353; Prado Vilar, F.: "Nostos: Ulises, Compostela e a ineluctable modalidade do visible", en Castiñeiras González, M. et al: *Compostela e Europa. A Historia de Diego Xelmírez*. Santiago de Compostela, 2010. Pp. 260-269; Sánchez Ameijeiras, M<sup>a</sup> R.: "Temática alegórica: escenas de vendimia y episodios legendarios", en VV. AA. *Santiago, punto de encuentro*. Santiago, 2010. Pp. 212-217; Yarza Luaces, J.: "Fustes entorchados de la Azabachería", en VV. AA. *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 187; Yarza Luaces, J.: "Artes figurativas en Galicia antes de 1150". En Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 57-87; Yzquierdo Peiró, R.: "Fustes entorchados" en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 30-31; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.

**FONS MIRABILIS**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Ca. 1122

Procedencia: Atrio de la Puerta Francígena.

Material: Granito

Dimensiones: 80 x 235 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro.

En la descripción del libro V del Códice Calixtino se hace mención a cómo “Delante de esta entrada (...) hay una admirable fuente que no tiene pareja en todo el mundo. Se asienta esta fuente sobre tres escalones de piedra que sostienen una hermosísima taza de piedra de forma circular y cóncava (...) pueden bañarse cómodamente en ella quince personas. En su centro reposa una columna de bronce, de fuerte base heptagonal y de una altura proporcionada. De su remate salen cuatro leones que echan por la boca cuatro chorros de agua”. También se hace constar como en la citada columna de bronce, bajo las garras de los leones aparece una inscripción fechada en 1122 en la que se menciona a Bernardo, Tesorero de Santiago, como el autor de esta fuente “para remedio de mi alma y de la de mis padres”.



La llamada Puerta Francígena de la Catedral compostelana no se ceñía a la fachada de la Catedral, pues esta se incardinaba en un espacio urbano cargado de connotaciones y simbolismo; y en el cual el Arzobispo Gelmírez llevó a cabo su interpretación del Paraíso de San Pedro de Roma. De este modo, la fachada y su entorno se convertían en auténticos espacios para la liturgia, en los que tenían lugar diversas celebraciones en algunas solemnidades, como en miércoles de ceniza. Era, además, un lugar bullicioso en el que tenía lugar una constante actividad comercial en relación con el ir y venir de los peregrinos.

Tradicionalmente se ha identificado la gran taza pétrea gallonada que se encuentra en el centro del patio del claustro catedralicio como la perteneciente a la fuente del Paraíso, lo que, además de testimonio material de primer orden tiene gran importancia para calcular las dimensiones que habría de tener el conjunto, lo que ha permitido una reciente reconstrucción virtual muy acertada que se expone en el Museo Catedral.

Castiñeiras González, M.: "La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", en *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo, 2009. Pp. 226-289; Castiñeiras González, M. y Nodar Fernández, V.: "Reconstruyendo la Porta Francígena de la Catedral de Santiago: materiales multimedia para una exposición de arte románico", en *Románico*, nº 10, 2010. Pp. 83-95; Moralejo Álvarez, S.: "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela" En *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la letteratura Jacopea*. Perugia, 1983. Pp. 37-61; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995.



**FIGURA MASCULINA. CRISTO REDENTOR?**

Autor: Maestro de los paños mojados

Cronología: Ca. 1160 - 1165

Procedencia: Fachada de la Catedral románica por determinar

Material: Granito

Dimensiones: 154 x 54 x 36 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Frente a lo detallado de la descripción del Códice Calixtino a la hora de tratar las portadas del Paraíso y de Platerías, en el caso de la fachada occidental de la Catedral, esta se torna sucinta, lo que ha llevado a diversas teorías por parte de la historiografía especializada. En todo caso, hasta el momento no se dispone de evidencias que permitan demostrar que dicha fachada, previa a la realización del Pórtico de la Gloria y su cierre exterior, llegase a pasar de la fase de proyecto o de sus primeros avances de ejecución.

El conjunto de piezas atribuidas al llamado *Maestro de los Paños Mojados* que se conservan en el Museo Catedral han sido vistas, por algunos autores, como parte de una posible fachada occidental; como obras pertenecientes a una portada de la Cripta del Pórtico previa a la intervención del Maestro Mateo e, incluso, como creaciones de un joven Mateo en busca de personalidad artística. Lo más probable parece ser la existencia de un destacado escultor, contemporáneo de Mateo, que trabajaría en una serie de piezas, entre las que se encuentran algunas de la Cripta, para desaparecer, finalmente, ante la pujanza del estilo mateano.

En el caso concreto de esta imagen decapitada y mutilada, se ha considerado por algunos autores como parte del grupo de "... distintas representaciones y de varios estilos: hombres, mujeres, (...) son tantos los motivos (...) que me es imposible describirlos" que refería el Códice Calixtino; identificándolo con la imagen del Redentor destinado a la fachada occidental de la Catedral.

Se trata de una obra de rotundos volúmenes, hecha para estar adosada, representada de pie y portando un libro abierto en las manos. La leve flexión de la pierna derecha provoca una tensión en las vestiduras que provoca abundantes pliegues



que se adhieren a la anatomía, en un uso magistral de la técnica clásica de los paños mojados que ha dado nombre a su autor.

Chamoso Lamas, M.: "Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de estudios gallegos*, XIV. Santiago, 1959. Pp. 202-208; Moralejo Álvarez, S.: "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", en *Cuadernos de estudios gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. Pp. 294-310; Moralejo Álvarez, S.: "O conxunto do Pórtico", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 71-79; Otero Túniz, R.: "Problemas de la catedral románica de Santiago", en *Compostellum*, Santiago de Compostela, 1965. Pp. 605-624; Sánchez Ameijeiras, M<sup>a</sup> del R.: "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 157-183; Singul Lorenzo, F.: "Figura masculina (¿Redentor?)", en VV. AA. *Luces de peregrinación*. Santiago, 2004. Pp. 166-169; Yzquierdo Peiró, R.: "Cristo Redentor", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 36-37; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Figura masculina mutilada", en *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 193.





**FIGURA SEDENTE**

Autor: Maestro de los paños mojados

Cronología: Ca. 1160 - 1165

Procedencia: Fachada de la Catedral por determinar

Material: Granito

Dimensiones: 92 x 38 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Esta pieza fue hallada, utilizada como material de relleno en el macizado de unas escaleras situadas en las proximidades del Pórtico de la Gloria, en su lado sur, durante las excavaciones que, bajo la dirección de Manuel Chamoso Lamas, se llevaron a cabo en la Catedral en el año 1957.

Se trata de una figura que tradicionalmente se ha identificado con un varón, con las rodillas y los pies flexionados y los brazos, mutilados, echados hacia delante rompiendo ligeramente la fuerte simetría de la pieza. En un lateral se adivina parte de una columna que contextualizaría la imagen.

Estilísticamente, la obra se aproxima a las características de la Figura masculina mutilada, identificada con un posible *Cristo Redentor*, atribuido al llamado Maestro de los Paños Mojados, aunque en este caso, cierta exageración en el tratamiento de las vestiduras, junto a la deficiente construcción anatómica de la figura parecen anunciar un posterior avance en la capacidad escultórica del artista o una aproximación a este por parte de otro autor. Ya quedan comentadas, anteriormente, las teorías apuntadas por los investigadores acerca del posible destino de estas imágenes y de la autoría de las mismas.

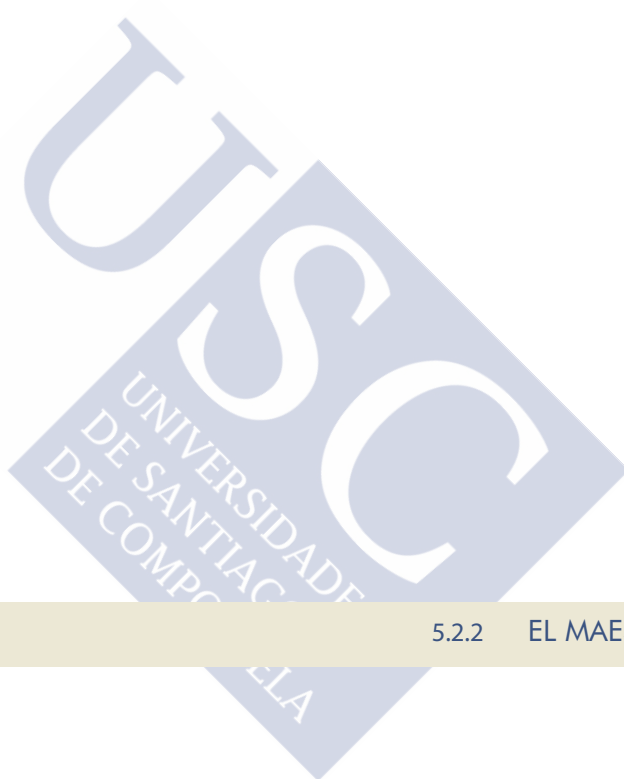
Recientemente, F. Prado ha apuntado la probabilidad de que, en realidad, se trate de una figura femenina que formaría parte de una Anunciación, una Virgen sedente que seguiría ejemplos coetáneos, como el relieve del Claustro de Santo Domingo de Silos.

Chamoso Lamas, M.: "Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la Catedral de Santiago", en Cuadernos de estudios gallegos, XIV. Santiago, 1959. Pp. 202-208; Moralejo Álvarez, S.: "Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII", en Cuadernos de estudios



gallegos, XXVIII. Santiago, 1973. Pp. 294-310; Moralejo Álvarez, S.: "O conxunto do Pórtico", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 71-79; Otero Túniz, R.: "Problemas de la catedral románica de Santiago", en *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1965. Pp. 605-624; Prado Vilar, F.: "Mateo, su entorno y su proyección (I)", en VV. AA. *Gallaecia Petrea*. Santiago, 2012; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060.





5.2.2 EL MAESTRO MATEO



**ORGANISTRUM**

Autor: Taller de instrumentos de la Diputación Provincial de Lugo

Cronología: 1991

Procedencia: Donación Fundación Barrié

Material: Madera de tilo y nogal, hierro y hueso.

Dimensiones: 18 x 110 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral



El *organistrum* se corresponde con el instrumento de los músicos 12 y 13 de la arquivolta del tímpano central del Pórtico de la Gloria, justo en el medio de los veinticuatro ancianos que tocan música celestial y que constituyen algunos de los más hermosos detalles escultóricos del conjunto. En el año 1990, con el patrocinio de la Fundación Barrié, siguiendo los estudios e investigaciones de los musicólogos José López Calo y Carlos Villanueva y bajo la dirección de Luciano Pérez, del taller de instrumentos de la Diputación de Lugo, se llevó a cabo la reconstrucción, en madera, de los diferentes instrumentos representados, una tarea que se vio acompañada de una publicación monográfica sobre la música del Pórtico de la Gloria a la que han seguido multitud de conciertos por diferentes lugares.

Diversas son las colecciones, con algunas variaciones entre ellas, que se realizaron de los instrumentos, conservándose íntegramente, una de las primeras que se realizaron, en el Museo Catedral, donde en la actualidad se pueden contemplar junto a unos equipos multimedia que permiten apreciar su sonido y modo de funcionamiento.

Sobre el origen y evolución del *organistrum*, no hay unanimidad de criterio entre los especialistas, aunque parece ser que aparece en el siglo XII como una evolución de la fídula en ocho, a la que se elimina el arco y se sustituye el sistema de fricción por una rueda, acoplándose, así mismo, un teclado. A su vez, la evolución de este instrumento terminará, con la simplificación de su caja de resonancia, en la actual zanfona.

Luengo, F.: "Os instrumentos musicais na Compostela medieval", en Pérez Díaz, L. (Ed.): *Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción*. Lugo, 2000. Pp. 156-217; Pérez



Outeiriño, B.: "Reproducción do organistrum do Pórtico da Gloria", en *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. Catálogo de exposición. A Coruña, 2008. Pp. 404-406; Porras Robles, F.: *Los instrumentos musicales en el románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Alicante, 2007; Rault, C.: *L'organistrum*. París, 1985; Rault, C.: "La reconstrucción del organistrum", en VV. AA.: *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Vol. 1. A Coruña, 1993. Pp. 383-406; Villanueva Abelairas, C.: *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1989.



**CLAVE DE ARCO**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Fachada occidental  
de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 50 x 100 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El Códice Calixtino narra como “las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche; ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella; pues con la luz espléndida de las velas y cirios, brilla como el mediodía”. No obstante, en el primer tercio del siglo XVI, el Cabildo de la Catedral tomó la decisión de dotar de puertas la fachada occidental para poder cerrar la basílica por las noches ante los serios altercados que llegaron a producirse en su interior. La gran amplitud de la puerta central provocó la necesidad de dividirla y, por esta razón, se sustituyó el gran arco central que presidía la fachada, provocando la pérdida de visión del tímpano central del Pórtico de la Gloria desde el exterior.



Como ha señalado Yzquierdo Perrín en sus estudios, la mayor de las tres arquivoltas que formaban el arco contenía un mensaje apocalíptico presidido por ángeles astróforos, un conjunto que ha llegado, mutilado en sus rostros, a nuestros días tras haber sido reutilizado, muy posiblemente, como pavimento en algún lugar de la basílica.

Yzquierdo Peiró, R.: “Museo Catedral de Santiago”, en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: “La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones”, en *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes, N<sup>o</sup> 19-20, A Coruña, 1987-1988. Pp. 7-42; Yzquierdo Perrín, R.: “El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago”, en Lacarra Ducay, M<sup>o</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005.pp. 253-284; Yzquierdo Perrín, R.: “La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria”, en *Ferrol Análisis. Revista de pensamiento y cultura*, n<sup>o</sup> 27. Ferrol, 2012. Pp. 11-23.



**FRAGMENTO DE CORNISA**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Fachada occidental  
de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 50 x 385 x 56 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Durante las excavaciones realizadas por M. Chamoso con motivo de las obras acometidas en la crujía norte del Claustro bajo la dirección de Pons Sorolla, se hallaron, utilizadas como material de relleno, varias piezas pertenecientes a la fachada occidental medieval de la Catedral. Entre ellas, se encontraba un grupo de cinco elementos formados por arquitos de medio punto que cobijan otros tantos bustos de ángeles con las alas extendidas que portan libros o filacterias.



Este conjunto formaba parte, como se puede ver en el dibujo que Vega y Verdugo realizó de la fachada tal y como esta se encontraba en 1657 -conservado en el Archivo catedralicio-, de un tejeroz que ocupaba longitudinalmente el remate del primer tramo de la parte central de la fachada.

Valle Pérez, J. C.: "Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la península Ibérica", en *Compostellanum*, 29. Santiago, 1984. pp. 291-326; Valle Pérez, J. C.: "A arte compostelá nos tempos de Mateo: pezas procedentes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 109-112; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones", en *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes, N<sup>o</sup> 19-20, A Coruña, 1987-1988. Pp. 7-42; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. pp. 253-284; Yzquierdo Perrín, R.: "La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria", en *Ferrol Análisis. Revista de pensamiento y cultura*, n<sup>o</sup> 27. Ferrol, 2012. Pp. 11-23.





**FRAGMENTO DE ARCO**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Fachada occidental  
de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 160 x 400 x 50 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Queda dicho como en los años 1520 – 1521 se retiró el gran arco central para colocar una estructura renacentista partida que permitiese la colocación de dos puertas de madera con las que cerrar la basílica durante la noche. Además de la pieza correspondiente a la clave, en el Museo Catedral se conservan varios fragmentos que han permitido la reconstrucción parcial del citado arco, todos ellos hallados en el transcurso de los mencionados trabajos en las bóvedas de un ala del claustro catedralicio.



Para la reconstrucción de parte del arco central a partir de los restos hallados, M. Chamoso pudo tomar como base el arco de la fachada principal de la Catedral de Ourense, que habría seguido el modelo de la compostelana. De su propuesta de montaje, que se expone en el Museo, se deduce que el arco completo tendría unos 8 metros de luz, unas medidas similares a las del actual hacia la cara exterior.

Constaba de tres arquivoltas, la mayor de las cuales contenía un mensaje apocalíptico a base de ángeles enmarcados por arcos de medio punto separados entre sí por rosetas, un sistema que el Maestro Mateo había de utilizar, también, en el Coro de la Catedral. La siguiente arquivolta se decoraba, como ha señalado R. Yzquierdo, con grandes hojas radiales y un entrelazo de influjo almohade, un motivo que se repite alrededor de los arcos trebolados del arco menor.

Chamoso Lamas, M.: "Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la Catedral de Santiago", en Cuadernos de estudios gallegos, XIV. Santiago, 1959. Pp. 202-208; Valle Pérez, J. C.: "A arte compostelá nos tempos de Mateo: pezas procedentes do Pórtico da Gloria", en

VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 109-112; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones", en *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes, N<sup>o</sup> 19-20, A Coruña, 1987-1988. Pp. 7-42; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. pp. 253-284; Yzquierdo Perrín, R.: "La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria", en *Ferrol Análisis. Revista de pensamiento y cultura*, n<sup>o</sup> 27. Ferrol, 2012. Pp. 11-23.



**ROSETÓN**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Fachada occidental  
de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 192 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre los elementos que destacan en el mencionado dibujo de la fachada occidental de Vega y Verdugo se encuentra, rematando el cuerpo central, el espejo *grande*, cuya misión principal era inundar de luz, con un sentido funcional, pero a la vez simbólico, la nave central de la Catedral a través de sus vidrieras emplomadas -colocadas en los primeros años del siglo XVI-

De este gran rosetón, que estaría flanqueado por otros cuatro menores, se conserva en el Museo Catedral la reconstrucción de

su parte central, realizada por M. Chamoso a partir de diversos restos aparecidos en excavaciones realizadas en diferentes lugares de la Catedral.

La pieza presenta una compleja tracería en su interior con un núcleo central circular en el que se inserta una forma estrellada. Alrededor de esta parte principal, se organizan, unidos por relieves de cintas entrelazadas, elementos circulares con estrellas en el interior de cada uno de ellos.



Singul Lorenzo, F.: "Rosetón de la fachada exterior del Pórtico de la Gloria", en VV. AA.: *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Santiago, 1995. Pp. 234-237; Valle Pérez, J. C.: "A arte compostelá nos tempos de Mateo: pezas procedentes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago,

1988. Pp. 109-112; Yzquierdo Peiró, R.: "Rosetón", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 48-49; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones", en *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes, N<sup>o</sup> 19-20, A Coruña, 1987-1988. Pp. 7-42; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. pp. 253-284; Yzquierdo Perrín, R.: "La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria", en *Ferrol Análisis. Revista de pensamiento y cultura*, n<sup>o</sup> 27. Ferrol, 2012. Pp. 11-23.



**DOVELAS CON EL CASTIGO DE LOS LUJURIOSOS**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Fachada occidental de la Catedral

Material: Granito

Dimensiones: 60 x 14 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Tal y como ha expuesto el Profesor Yzquierdo Perrín, ambas piezas debieron formar parte de la primitiva fachada occidental de la Catedral, muy posiblemente estarían ubicadas en uno de sus accesos laterales y, en relación con la temática desarrollada en el inmediato Pórtico de la Gloria, puede que en su lado sur. Sobrevivirían pues, dada su localización, a la remodelación realizada en el primer tercio del siglo XVI; siendo desmontadas, con el resto de elementos de la misma, en 1738, con motivo de la construcción de la actual fachada del Obradoiro.



Las representaciones de ambas piezas son de una crudeza evidente y representan el castigo de la lujuria. Una de ellas representa a un personaje masculino completamente desnudo con una serpiente enroscada al cuerpo mordiéndole en la entrepierna al tiempo que un segundo reptil, que surge de la parte inferior, engulle su pene. La otra dovela representa a una mujer a la que sendas serpientes muerden en los pechos mientras que otros animales castigan su cara y piernas.

Valle Pérez, J. C.: "A arte compostelá nos tempos de Mateo: pezas procedentes do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 109-112; Yarza Luaces, J.: "Castigo de los lujuriosos", en VV. AA. *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 189-190; Yarza Luaces, J.: "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001; Yzquierdo Peiró, R.: "Dovelas con el castigo de los lujuriosos", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 50-51; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones", en *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes, N<sup>o</sup> 19-20, A Coruña, 1987-1988. Pp. 7-42; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>o</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. pp. 253-284; Yzquierdo Perrín, R.: "La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria", en *Ferrol Análisis. Revista de pensamiento y cultura*, n<sup>o</sup> 27. Ferrol, 2012. Pp. 11-23.





## CORO PÉTREO DEL MAESTRO MATEO (RECONSTRUCCIÓN PARCIAL HIPOTÉTICA)

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Ubicación actual: Museo Catedral

El trabajo del Maestro Mateo en la Catedral culminó con la construcción del Coro, situado en la nave central, de la que ocupaba sus cuatro primeros tramos, uno de ellos destinado a trascoro y los otros tres a albergar la sillería. Esta obra estaría finalizada en 1211, año en que tuvo lugar la consagración de la Catedral con la asistencia del Alfonso IX de León.

El Coro mateano se mantuvo en pie hasta el año 1604, en que fue derribado para dejar sitio a la construcción de una nueva sillería, realizada en madera, adaptada a los deseos del Arzobispo Juan de Sanclemente y a los nuevos usos litúrgicos de la época.

Derruido el Coro, muchas de sus piezas fueron reutilizadas como material de construcción y relleno en obras que se acometían en la Catedral compostelana en esa época, otras se recolocaron en nuevas ubicaciones, como las imágenes que conforman la fachada de la Puerta Santa o las situadas en la de Platerías; y otras se perdieron, tal vez para siempre.

A principios del siglo XX, los trabajos del canónigo López Ferreiro permitieron identificar algunas piezas halladas por él como pertenecientes al Coro. Posteriormente, en los años centrales del siglo XX, las excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo en la basílica, así como la retirada del Coro manierista de la nave mayor, permitieron la recuperación de nuevas piezas, iniciándose el interés de los investigadores por la desaparecida sillería, el cual se vio incrementado a partir de 1978 en que, con motivo de unas obras de rehabilitación en la escalinata del Obradoiro, se hallaron importantes elementos del Coro.

A partir de las piezas recuperadas, en el año 1985 se iniciaron las investigaciones de los profesores Otero Túñez e Yzquierdo Perrín que dieron como resultado una publicación con las conclusiones de sus trabajos y una reconstrucción total del Coro, la cual sirvió de base para, a continuación, llevar a cabo una reconstrucción parcial física



de la sillería alta y de la cerca exterior, que se expone permanentemente en una sala del Museo Catedral.

El acceso al coro se realizaba por la puerta practicada en el centro de su cabecera y la sillería estaba formada por asientos altos, para los canónigos de mayor dignidad y bajos -en este caso, posiblemente, un simple banco corrido- para los de menos. En total, daba cabida a setenta y dos capitulares, la mitad de los cuales tendrían sitio en la parte superior, quince a cada lado y seis en la cabecera, ocupando sus puestos por riguroso orden jerárquico.

La sillería alta estaba formada por un banco de piedra con arquerías ciegas que alternaban con ménsulas que servían de apoyo a las columnas -que organizaban los asientos, separados por brazaes- y que soportaban, a su vez, los plafones, decorados con motivos vegetales y realizados en una sola pieza granítica, sobre los que se asentaba la crestería. En ella se desarrollaba un complejo programa iconográfico al alcance de unos destinatarios que contaban con formación, como eran los miembros del Cabildo catedralicio.

Al exterior del coro, sus fachadas laterales se estructuraban a partir de una sucesión de arcadas sobre columnas adosadas, sustentando el cuerpo superior, formado por personajes bíblicos y elementos arquitectónicos, representando la Jerusalén celeste y completando el mensaje del Pórtico de la Gloria,

El proyecto de reconstrucción, que contó con el mecenazgo de la Fundación Barrié, evitó la dispersión de piezas y fragmentos, permitió la recuperación de muchos de ellos, su contextualización en el conjunto, su puesta en valor e interpretación de una obra maestra que permaneció olvidada durante siglos, siguiéndose, en todo momento, criterios de respeto a las piezas originales y de reversibilidad, garantizando la mejor conservación posible del conjunto.

Chamoso Lamas, M.: "El coro de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de estudios gallegos*, V. Santiago, 1950. Pp. 189-215; Otero Tüñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Sánchez Ameijeiras, M<sup>a</sup> del R.: "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 157-183; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 60-63; Yzquierdo Peiró, R.: "Mateo, su entorno y su proyección (III)" en VV. AA. *Gallaecia Petrea*. Santiago, 2012. Pp. 384-387; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996.; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.

**SAN MATEO**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 89 x 30 x 23 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Los personajes bíblicos que se alternaban en la cerca exterior del coro, separados por torreones, fueron de las piezas que más se salvaron tras la destrucción de la sillería, siendo reutilizadas en diversos lugares de la Catedral, como las veinticuatro imágenes de la Puerta Santa o las dos que la flanquean, en el interior del templo, en la girola; y también en otros sitios, como en la fuente contigua a la iglesia de San Pedro de Vilanova, en las proximidades del legendario Pico Sacro.

En el caso de la figura de San Mateo fue reubicada, posiblemente en el mismo momento de la destrucción del coro, ante la ventana que se abre sobre el retablo renacentista de la Capilla de San Bartolomé, en la girola de la Catedral. Chamoso Lamas la identificó como perteneciente al coro y la incorporó a los fondos del Museo, donde se expone en la actualidad, exenta, al no haber sido incluida en la reconstrucción definitiva.



Chamoso Lamas, M.: "El coro de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de estudios gallegos*, V. Santiago, 1950. Pp. 189-215; Otero Túniz, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 60-63; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y*

*liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





**FIGURA DE PROFETA CON LEÓN EN EL REVERSO**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 77,5 x 36 x 23 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Se trata de una pieza que permaneció oculta hasta el año 1988, en que se halló formando parte de la cimentación del muro de cierre de la llamada *buchería*, en los sótanos del claustro catedralicio, por su extremo noroeste.

Identificada con uno de los personajes bíblicos que formaban parte de la cerca exterior del coro, presenta la curiosidad de ser la única de las piezas halladas que ha sido realizada reutilizando una obra anterior, perfectamente apreciable en el reverso de la figura, donde se ve un cuerpo de león de abundante y rizada melena. Los profesores Otero e Yzquierdo han señalado la similitud de sus formas con la de los leones del basamento del Pórtico de la Gloria, para la que acaso estuvo destinada originalmente y, tras ser descartada, se reaprovechó para formar parte del coro.



Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Sánchez Ameijeiras, M<sup>a</sup> del R.: "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 157-183; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996.; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo" en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.



**RELIEVE CON LEÓN**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 45 x 30 x 12 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El bestiario medieval tiene especial protagonismo en los relieves de los doseles que coronan la sillería. Este relieve de león, enredado en unas formas vegetales, integraría una de esas piezas de la crestería, acompañada de su necesaria pareja enfrentada, tal y como se organizan los elementos incluidos en la reconstrucción. Destaca el naturalismo del animal y el delicado uso del trépano.

Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo" en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





## CAPITELES

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 31 x 25 x 20 cm /

35 x 20 x 20 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Por sus características formales, las basas, fustes y capiteles del coro que se han conservado son más escasos que otras piezas que, por sus mayores dimensiones y formas regulares, permitían una más fácil reutilización.

En los capiteles hallados, de los que, además de los incluidos en la reconstrucción, se conservan dos expuestos en el Museo, se ejemplifican los tipos básicos de capiteles del coro.

Uno de ellos presenta una decoración vegetal a base de hojas superpuestas en dos o tres órdenes que constituye el modelo más frecuente.

El segundo de los capiteles fue identificado por los profesores Otero e Yzquierdo como perteneciente al coro. Perteneció a la colección Blanco – Cicerón hasta el año 1985 en que sus herederos acordaron entregarlo al Museo Catedral. Presenta varias sirenas – pájaro sobre un lecho de hojarasca, un tema frecuente en el arte del Maestro Mateo.



Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





**FRAGMENTO DE ARCO DE PUERTA**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 51 x 61 x 18,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Al coro se accedía a través del trascoro por una estrecha puerta abierta en su cabecera a la que pertenecería este fragmento hallado por los profesores Otero e Yzquierdo, junto a otros elementos arquitectónicos, depositado en la tribuna de la Catedral.

Se trata de la mitad de un arco trilobulado con un remate con bolas en una de sus caras que presenta en uno de sus extremos una torre de tejado escamado a cuatro aguas y, en su cara exterior, tiene dos niveles, el superior con una ventana geminada y el inferior con un rosetón.



Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo" en VV. AA. *Galicia románica y gótica*. Galicia terra única, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>o</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.



## DOSELETES

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 87 x 44 x 24 cm / 88 x 88 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

La crestería del interior de la sillería desarrolla todo un complejo programa iconográfico a base de niños de coro que cantan alabanzas al Señor y separan los doseles que, dentro de una estructura arquitectónica acogen arcos trilobulados que sirven para acoger relieves representando el bestiario medieval, en alusión a los vicios: sirenas, sirenas-pájaro, centauros, dragones, grifos, etc. suelen agruparse en parejas afrontadas, aunque en otros casos se representan combates entre ellos o, incluso, en un ejemplo, a figuras humanas aprisionando unas sirenas.

Una cornisa con hojas y bolas remata estas piezas en las que se conserva parte de su rica policromía y que constituyen algunos de los ejemplos más significativos del coro mateano.

Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Sánchez Ameijeiras, M<sup>o</sup> del R.: "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en Valle Pérez, J. C. y Rodríguez, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 157-183; Valle Pérez, J. C.: "O Coro Pétreo", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 118-126; Valle Pérez, J. C.: "Dosel de sitial de coro", en VV. AA. *Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León*. Madrid, 2006. P. 325; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del*



románico en Galicia, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo" en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





**TORREÓN**

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Coro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 84,5 x 45 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el remate de la cerca exterior del coro, sobre las arquerías ciegas que le dan ritmo, se disponen, como queda dicho, diversos personajes bíblicos: profetas, apóstoles y reyes de Israel. Entre cada una de estas imágenes sedentes, se ubican unos torreones de estructura poligonal, de tejado con escamas de pez y rematados por una bola.

Representan los altos muros de la Jerusalén celeste, dentro del mensaje apocalíptico que Mateo desarrolla en su obra en la Catedral compostelana.

Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Valle Pérez, J. C.: "O Coro Pétreo", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 118-126; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo" en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





### CABALLOS DEL CORTEJO DE LOS REYES MAGOS

Autor: Maestro Mateo

Cronología: Ca. 1200

Procedencia: Trascoro de la Catedral

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 95 x 72 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El estudio de Otero e Yzquierdo sobre el coro del Maestro Mateo concluye, entre otros aspectos, la existencia de un trascoro en el cuarto tramo de la nave ocupado, al menos desde el siglo XIV, por una serie de capillas funerarias ubicadas bajo el *leedoiro*, que vendría a ser como los *jubé* de los coros de las catedrales francesas.

De la fachada de dicho trascoro, que estaría presidido por un tímpano dedicado a la Epifanía, procede este relieve con caballos del cortejo de los Magos que, tras el derribo del coro se reutilizó como material de relleno en la escalinata de la fachada del Obradoiro hasta su recuperación en 1978.

La pieza continúa la secuencia marcada en la cerca exterior del coro, con un torreón rectangular con arquitos ciegos en sus tres tramos, rematado por un tejadillo piramidal con escamas de pez. De la citada arquitectura asoman, escalonadamente, las figuras de los caballos, cortadas en el arranque de sus lomos apareciendo, únicamente, las patas delanteras del primero de ellos.

Se evidencia un cuidado trabajo de individualización de cada una de las figuras y un esmerado detallismo de las crines y bridas, todo ello acentuado por una rica policromía de la que todavía se conservan restos.

La composición de esta Epifanía del coro, que tendría su precedente más inmediato en el desaparecido *jubé* de la Catedral de Chartres o en miniaturas de las Cantigas de Alfonso X, tendrá gran influencia en el arte gallego inmediatamente posterior.



Caamaño Martínez, J. M<sup>a</sup>: "Seis tímpanos compostelanos de la adoración de los Reyes", en *Archivo Español de Arte*, T. XXXI, Madrid, 1958. Pp. 331 y ss; Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Sánchez Ameijeiras, M<sup>a</sup> del R.: "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 157-183; Valle Pérez, J. C.: "O Coro Pétreo", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 118-126; Yzquierdo Peiró, R.: "Caballos del cortejo de los Reyes Magos", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 56-57; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Coro pétreo de la Catedral de Santiago", en *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 194-196; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval II*. Proyecto Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica. Galicia terra única*, Santiago, 1997. Pp. 236-245; Yzquierdo Perrín, R.: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Perrín, R.: "El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción", en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 137-185; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.



**ÁNGEL CON CARTELA**

Autor: Taller del Maestro Mateo

Cronología: Primera mitad del siglo XIII

Procedencia: Catedral de Santiago. Desconocida

Material: Granito

Dimensiones: 37 x 40 x 22 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El trabajo de Maestro Mateo en la Catedral se prolongó desde 1168 a 1211 y trajo consigo la formación de un importante taller que protagonizaría el arte gallego del siglo XIII. Yzquierdo Perrín ha señalado, en diversos estudios, las principales realizaciones de estos continuadores de la obra de Mateo, como algunos de los sepulcros del Panteón Real, la imagen de *Santiago Apóstol del Altar Mayor*, el *Beau Dieu* de Platerías, la Portada de la Corticela o el desaparecido claustro medieval de la Catedral.

Este delicado busto de un ángel que porta una cartela hoy ilegible, lleva el sello inconfundible del taller del Maestro. Se desconoce su ubicación original, aunque esta podría estar en relación con algunas de las obras antes citadas, sirviendo de nexo entre la fecha de consagración de la Catedral y las obras inmediatamente posteriores a la misma.



Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: "Ángel con cartela", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 78-79; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Los artistas del taller del Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica*. Galicia terra única, Santiago, 1997. Pp. 246-253; Yzquierdo Perrín, R.: "El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago", en Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.





**FRAGMENTO DE FRISO CON DECORACIÓN VEGETAL**

Autor: Taller del Maestro Mateo

Cronología: Primera mitad  
del siglo XIII

Procedencia: Catedral de Santiago. Desconocida

Material: Granito

Dimensiones: 156,5 x 37,5 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral



Esta pieza, de evidente influjo mateano en sus palmetas, constituye un magnífico ejemplo del proceso creativo y de las técnicas artísticas, dibujando primero sobre el material, realizando unas incisiones iniciales en la piedra y cómo se va avanzando el trabajo para dar relieve a los motivos hasta su conclusión.

Es, así mismo, ejemplo, del fecundo trabajo que el taller del Maestro Mateo siguió realizando en la Catedral a lo largo de todo el siglo XIII.

Prado Vilar, F.: "Mateo, su entorno y su proyección (I)", en VV. AA. *Gallaecia Petrea*. Santiago, 2012. Pp. 380-381; Valle Pérez, J. C.: "O traballo artístico na época do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 65-66; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: "Los artistas del taller del Maestro Mateo", en VV. AA. *Galicia románica y gótica*. Galicia terra única, Santiago, 1997. Pp. 246-253.



**PLACA CON DECORACIÓN DE LAZOS Y ESTRELLAS DE OCHO PUNTAS**

Autor: Taller de influjo mateano

Cronología: Ca. 1200 - 1225

Procedencia: Catedral de Santiago, Atr. Claustro medieval.

Material: Granito policromado

Dimensiones: 163 x 97 x 12 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

La invasión musulmana de la Península Ibérica en los primeros años del siglo VIII provocó un largo y fecundo intercambio cultural entre cristianos y musulmanes que, a pesar de no haberse llegado a establecer de forma duradera, también alcanzó a manifestaciones artísticas en Galicia. De este modo, desde finales del siglo IX o principios del X, especialmente tras la *razzia* de Almanzor, en 997, se constata en Galicia la presencia de elementos arquitectónicos de origen islámico, influencia que, en el caso de la Catedral compostelana se ejemplifica en restos aparecidos de la Basílica de Alfonso III, como pueden ser los fragmentos de ventana hoy expuestos en el Museo.

Durante el periodo románico se intensificará la presencia de motivos islámicos en elementos de la Catedral, como son la aparición de arcos lobulados en su cabecera. Será a partir de la presencia del Maestro Mateo en Santiago cuando la utilización de tales motivos será más frecuente, especialmente en la utilización de arcos de herradura, arcos trebolados en las arquivoltas de la fachada occidental, en los doseletes del Coro pétreo o en la decoración a base de cintas en la misma portada. Todo ello muestra un conocimiento, por parte de Mateo, de la actividad artística contemporánea en el mundo musulmán, un saber que se transmitirá a los talleres de tradición mateana que trabajarán en Galicia a lo largo del siglo XIII.



En el Museo Catedral se conservan varias placas de granito esculpidas en bajorrelieve con decoración a base de estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro, siguiendo el modelo utilizado en Madinat al-Zahra. Las más sencillas tienen las cintas lisas y cada estrella enmarca una flor de contorno circular; en otros casos, la flor no ha llegado a tallarse y en una de las piezas la decoración no ha pasado de dibujarse con un agudo punzón, un gesto de gran capacidad técnica. No obstante, las piezas más ricas son las que presentan cintas con finas perlas y las flores, que encierran estrellas y lazos, presentan esmerados acabados utilizando, en algún caso, el trépano. Además, una de ellas conserva restos de policromía.

La finalidad de estas piezas es difícil de precisar, si bien parecen haber sido concebidas para algún ambicioso proyecto catedralicio que no llegó a realizarse, razón por la que algunas quedaron inacabadas y otras fueron reutilizadas de formas diversas. López Ferreiro fue el primero en interesarse por ellas, considerando, inicialmente, que pertenecieron a un antiguo frontal. El mismo autor, años después, pasó a considerarlas integrantes de la tribuna del Coro pétreo del Maestro Mateo. Chamoso Lamas continuó con la vinculación de las placas con el coro, considerándolas, primero, como un gran zócalo y, después, como respaldos de los sitials. Finalmente, los estudios de R. Otero y R. Yzquierdo descartaron su pertenencia a la obra de Mateo, por lo que su origen continúa siendo una incógnita.

R. Yzquierdo ha apuntado la posibilidad de que, en realidad, se trate de piezas destinadas al desaparecido Claustro medieval de la Catedral o a algún conjunto funerario relacionado con el mismo, un hecho que, además, retrasaría la cronología de las losas hasta bien entrado el siglo XIII.

Este tipo de piezas graníticas con decoración de estrellas de ocho y lazos de cuatro tuvieron, a partir de los ejemplos compostelanos, una importante difusión en el arte gallego de los siglos XIII al XV, especialmente en Orense y Tui.

Chamoso Lamas, M.: "Nuevos aspectos reconocidos en la obra del Maestro Mateo", en *Goya*, Sept-Oct, 1973. P. 80; Yzquierdo Perrín, R.: "La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego", en *Tui. Museo y archivo histórico diocesano*, vol.4, 1986. P. 141-146. Otero Túniz, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El coro del Maestro Mateo*, A Coruña, 1990; Yzquierdo Perrín, R.: "Rasgos islámicos en el arte compostelano", en *Santiago, Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997, p. 436.



**SANTIAGO, EL MENOR**

Autor: Taller de influjo mateano

Cronología: Ca. 1200 - 1225

Procedencia: Cripta del Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 154 x 35 x 15 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Cripta del Pórtico de la Gloria

Situada en el acceso a la Cripta del Pórtico de la Gloria, adosada al muro del pilar, se encuentra esta imagen de Santiago el menor o Alfeo, de pie, en posición frontal e identificado por una cartela que porta en sus manos y cruza su pecho, con el texto "S. IACOBUS MINOR".

Yzquierdo Perrín ha puesto esta pieza en relación con el estilo del Maestro Mateo, datándola en el primer cuarto del siglo XIII, momento en el cual se habría colocado en su actual ubicación, dentro de una posible dedicación de este espacio, conocido durante siglos como *Catedral vieja*, al culto a Santiago el Menor; un hecho que recoge García Iglesias a partir de textos anteriores. De este modo, los dos Santiagos de la Catedral contarían con espacio propio para el culto, aunque en el caso de Alfeo, sus reliquias se custodiasen en un lugar distinto a este.

Esta vinculación de la Cripta del Pórtico con Santiago el Menor, un espacio con especial importancia para los peregrinos, se mantendría hasta el siglo XVII.



Azcárate Ristori, J. M.: "El protogótico", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977. Pp. 257-258; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Precado Lafuente, M. J.: "Santiago Alfeo y las devociones de los prelados de Compostela", en *Gallaecia Fulget*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 134-139; Puente Míguez, J.A., "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos", en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*, Catálogo de exposición, Santiago, 1988. P. 123; Yzquierdo Perrín, R.: "El arte protogótico", en Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C.: *Arte medieval II. Galicia Arte*, T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 70-253.





5.2.3 LOS SIGLOS XIII A XV



**CAPITELES GEMINADOS**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Ca. 1250

Procedencia: Catedral. Claustro medieval

Material: Granito

Dimensiones: 27,5 x 12,5 cm / 51 x 37 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Finalizada la construcción de la catedral medieval, con la intervención del Maestro Mateo, quedó pendiente la dotación, para el cabildo, de un edificio que permitiese realizar las actividades comunitarias, celebraciones litúrgicas y enterramientos, un proyecto anhelado por Gelmírez pero que hubo de esperar más de un siglo para hacerse realidad.

Cambios en los usos del claustro y nuevas capillas, así como tensiones sociales y revueltas provocaron reformas y fortificaciones del edificio claustral y de la Catedral; y los ataques sufridos en los años centrales del siglo XV causaron importantes daños estructurales al claustro que obligaron, en el primer cuarto del siglo XVI a la construcción del actual claustro renacentista.

En las excavaciones realizadas en la Catedral en los años 60 del siglo XX por Chamoso Lamas, se hallaron restos del claustro impulsado por el Arzobispo Juan Arias en el segundo tercio del siglo XIII y de otras construcciones vinculadas a este. Así, bajo el actual claustro se localizaron restos *in situ* formados por diecisiete metros de la bancada de la crujía norte que guarda similitudes estilísticas y estructurales con el claustro de la Catedral de Tui, que pudo estar influenciado por el compostelano. En el año 1984, con motivo de trabajos realizados en la capilla de San Fernando se hallaron, en su subsuelo, restos de la bancada norte, con pilares y basas de columnas *in situ* que permitieron conocer mejor la posible estructura del claustro. Con este material, Yzquierdo Perrín realizó un estudio y reconstrucción ideal de la planta, cuadrangular y de una altura, del conjunto.

Además de los citados restos arquitectónicos hallados en sus ubicaciones originales, también se han encontrado, en las diferentes campañas de estudios,





numerosos elementos pertenecientes al claustro medieval, como dovelas, claves o capiteles, muchos de los cuales permanecen en los fondos del Museo Catedral y otros pasaron, en depósito, a formar parte del Museo de las Peregrinaciones, incluida la reconstrucción de uno de los arcos que se expone en una de sus salas.

Estos dos capiteles forman parte del conjunto de piezas del claustro medieval integradas en las colecciones del Museo Catedral, ejemplificando algunas de las formas y decoraciones que se fueron sucediendo a lo largo de las diferentes fases constructivas que se extendieron entre los siglos XIII y XIV; desde elementos más vinculados a la tradición románica hasta otros de fuerte naturalismo que llevan a un gótico pleno.

Carrero Santamaría, E.: "Un largo proyecto edificatorio: el claustro medieval de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, La Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 328-333; Singul Lorenzo, F.: "Capiteis geminados do claustro medieval", en *Santiago de Compostela. Um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 61-62; Yzquierdo Perrín, R.: "Aproximación al estudio del claustro medieval de la Catedral de Santiago", en *Boletín de estudios del seminario Fontán-Sarmiento*, 10, 1989. Pp. 15-42; Yzquierdo Perrín, R.: "El arte protogótico", en Yzquierdo Perrín, R. y Manso Porto, C.: *Arte medieval II. Galicia Arte*, T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 70-253.



## ANUNCIACIÓN

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Primera mitad del siglo XIII

Procedencia: Titular del gremio de *teçelanos* en la Corticela. Santiago de Compostela.

Material: Granito con restos de policromía

Dimensiones: 105 x 38 x 32 cm (Virgen María) / 107 x 41 x 32 (San Gabriel) cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el espacio actualmente ocupado por la Plaza de la Quintana, junto a la cabecera de la Catedral compostelana, se localizaban, a lo largo de la Edad Media, un buen número de capillas funerarias y gremiales, entre las que se encontraba la dedicada a *Nuestra Señora de la O*, vinculada al gremio de los *Teçelanos*. En el último tercio del siglo XVI, con el objeto de dignificar el entorno y el culto, las advocaciones fueron repartidas por diversas capillas en el

interior de la Catedral o en otros templos cercanos, al tiempo que se suprimieron todas esas capillas.

De este modo, la *Anunciación* permanecería vinculada al gremio, aunque no está claro si la pieza se trasladó a la sede de su cofradía, en San Paio de Antealtares o si, como parece más probable, se ubicó en la Corticela, donde aparece documentado el culto a la *Virgen de la Esperanza* "que tienen los *Teçelanos*", como ha señalado Barral tomando la referencia de Jerónimo del Hoyo.

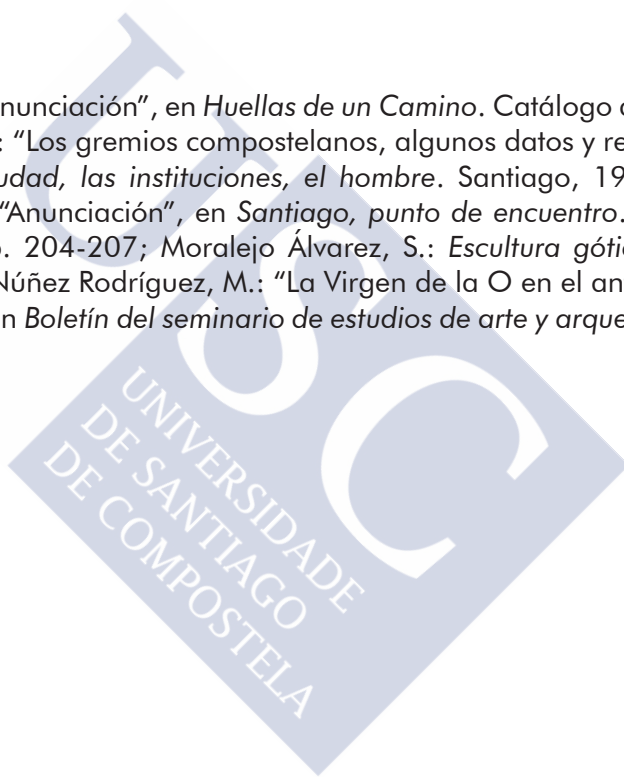
Sea como fuere, el conjunto permaneció unido hasta que la imagen de María se trasladó al retablo rococó del trascoro, en la nave mayor de la Catedral, bajo la



advocación de *la Preñada*, donde permaneció hasta la retirada del coro en los años centrales del siglo XX. En ese momento, de nuevo junto a la imagen de San Gabriel, la Anunciación pasó a integrar las colecciones artísticas del Museo Catedral.

Se trata de dos imágenes pétreas que todavía conservan restos de policromía, de bulto redondo, a pesar de estar destinadas a permanecer adosadas y que, iconográficamente, responden al modelo habitual en la época, con María portando un libro abierto en la mano derecha y posando la izquierda sobre su abultado vientre llamando la atención sobre su estado. Por su parte, el arcángel porta una larga cartela que cruza su cuerpo, donde figuraría la inscripción “AVE MARÍA GRATIA PLENA”, aunque esta se ha borrado. Ambas imágenes interrelacionan entre sí manteniendo un diálogo que sigue lo relatado en las Sagradas Escrituras, adoctrinando al fiel medieval a través de las imágenes.

Barral Iglesias, A.: “Anunciación”, en *Huellas de un Camino*. Catálogo de exposición, León, 1994; Barreiro Mallón, B.: “Los gremios compostelanos, algunos datos y reflexiones”, en *Santiago de Compostela. La ciudad, las instituciones, el hombre*. Santiago, 1976. Pp. 119-149; Fernández Rodríguez, B.: “Anunciación”, en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 204-207; Moralejo Álvarez, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Santiago, 1975; Núñez Rodríguez, M.: “La Virgen de la O en el antiguo trascoro de la Catedral compostelana”, en *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, XLVIII. 1981. Pp. 409-415.



## TÍMPANO DE LA ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Ca. 1240-1250

Procedencia: Porta dos Carros, Convento de Bonaval. Santiago de Compostela

Material: Granito

Dimensiones: 90 x 149 x 22 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Pieza procedente de la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Bonaval, en la entrada del Camino de Santiago en Compostela, estuvo destinado, originalmente, a presidir la portada principal de la iglesia, uno de los primeros ejemplos de la arquitectura dominica europea, -de la que todavía se conservan una parte importante del crucero y cuatro tramos de las naves, aunque muy alterados por las reformas barrocas que han dado al conjunto su actual configuración-.



Probablemente, tras la sustitución de la fachada principal de la iglesia, en los años centrales del siglo XVII, el tímpano se trasladó a la llamada puerta de los Carros y de ahí el nombre por el que se conoce a la obra, que en época contemporánea pasó a integrarse en los fondos artísticos del Museo Catedral.

El tímpano tiene un fuerte sentido narrativo, siguiendo el relato del Evangelio de San Mateo: Jesús, a lomos de una burra, avanza bendiciendo, acompañado de un grupo de apóstoles, entre los que Santiago es el que se sitúa más próximo, al tiempo que un grupo de personas extiende un manto a los pies del cortejo. Junto al naturalismo en el tratamiento de las figuras, ambas son características que anuncian la llegada del estilo gótico, en este caso combinado con reminiscencias del arte del Maestro Mateo en la configuración de rostros y cabellos.

El tema elegido es inédito en los tímpanos góticos, lo que da a esta pieza un valor especial; y cabe ponerla en relación con su ubicación original, próxima a la meta del Camino y, por tanto, uniendo simbólicamente ambas peregrinaciones.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 490-491; Caamaño Martínez, J.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962. P.206. Manso Porto, C.: "La irrupción de la plástica gótica: tradición e innovación (III)", en *Gallaecia Petrea*, catálogo de exposición. Santiago, 2012. Pp. 394-395.





**SANTIAGO SEDENTE Y CORONADO**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Ca. 1250

Procedencia:

Material: Granito policromado

Dimensiones: 114 x 46 x 36 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Algunos autores, como Serafín Moralejo han establecido para esta pieza la cronología de la segunda mitad del siglo XIII, considerándola una evolución de la imagen del Apóstol Sedente que preside el parteluz del Pórtico de la Gloria y la del Santiago *del abrazo* del Altar Mayor de la Catedral, obra que, realizada por algún heredero de la tradición mateana, estaría en su ubicación en la fecha de la consagración de la Catedral en 1211.

Se ha subrayado por estos mismos autores, así mismo, la gran originalidad en este tipo iconográfico de Santiago, todavía portando el báculo en *tau* y no el bordón de peregrino, aunque sí incorpora otros atributos como el morral a modo de bandolera; y, sobre todo, se ha hecho mención al hecho de que la imagen aparezca coronada, tal vez en alusión a la corona que colgaba sobre el citado Santiago *del Altar Mayor*, de lo que existen referencias de los años 1240 -1250. A esta relación de motivos se suma el evidente parecido de la cabeza del Apóstol con las contemporáneas de los reyes Fernando III o Alfonso X del *Tumbo A* de la catedral. Moralejo, Incluso atribuyó su realización al mismo taller que llevó a cabo la ejecución del *tímpano de la Epifanía* de Santa María de A Coruña.

Otros autores, aun considerando los argumentos anteriormente comentados, llevarían la cronología de esta pieza hasta los años centrales del siglo XIV -Yzquierdo Perrín- e, incluso, al siglo XV -H. Jacomet-, atribuyendo su autoría a un taller compostelano, atendiendo sobre todo a detalles de la vestimenta de la imagen y a



otros ejemplos presentes en Galicia que irían evolucionando la iconografía de Santiago en el arte medieval gallego.

Sea como fuere, no cabe duda de que se trata de una pieza de gran singularidad y, por ello, de gran importancia dentro de los modelos iconográficos del Apóstol Santiago en la Edad Media.

García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Jacomet, H.: "Santiago sedente y coronado", en *Luces de Peregrinación*, Catálogo de exposición, Madrid, 2003. Pp. 438-441; Moralejo Álvarez, S.: "Estatua sedente de Santiago coronado", en *Santiago, Camiño de Europa*, Catálogo de exposición, Santiago, 1993. Pp. 421-422; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago sedente y coronado", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 12-13; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente", en *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.



## ANUNCIACIÓN

Autor: Mestre Pero. Taller de Coimbra

Cronología: Ca. 1325

Procedencia: Trascoro de la Catedral. Posible ofrenda de Santa Isabel de Portugal en su pererginación a Santiago

Material: Piedra caliza policromada

Dimensiones: 154 x 46 x 38 cm / 164 x 51,5 x 32,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Conjunto escultórico realizado por algún taller activo en Coimbra en el primer cuarto del siglo XIV y que, algunos autores, como Núñez Rodríguez, han relacionado directamente con la figura de Mestre Pero. Se trata de una particular iconografía que se hizo muy popular en el noroeste de la Península Ibérica vinculada con los citados talleres y representa, a un tiempo, la Anunciación por el Arcángel San Gabriel y la gestación virginal de María, representada en avanzado estado.

Está documentada la existencia de sendos altares dedicados a Nuestra Señora de la Preñada y a San Gabriel Arcángel, uno a cada lado de la fachada del trascoro de la Catedral;

habiendo constancia de la fundación del segundo de ellos por el clérigo Pedro Martínez en 1491. En dichas ubicaciones permanecerían hasta mediados del siglo XIX en que la ortodoxia imperante aconsejó ocultar este tipo de representaciones marianas, pasando las dos piezas a formar conjunto en la Capilla de *Sancti Spiritus*, donde permanecieron hasta mediados del siglo XX en que se incorporaron a los fondos del Museo Catedral.

En cuanto al momento en que las piezas llegaron a la Catedral compostelana, diferentes autores han planteado opciones diversas, poniéndola en relación, unos, con las buenas relaciones establecidas con Portugal en la primera mitad del siglo XV durante el Arzobispado de Don Lope de Mendoza; otros con su llegada a mediados del



siglo XIV, datando la pieza en esa época y, también, se ha apuntado la posibilidad de que perteneciera al grupo de ofrendas realizado por la Reina Isabel de Portugal en su peregrinación a Compostela en el año 1325, llegando, incluso, a plantearse, en algunas investigaciones recientes, la posibilidad de que la imagen mariana se corresponda con un retrato de la de la *Rainha Santa*.

Barral Rivadulla, M<sup>a</sup> D.: "Ave María Gratia Plena. La Anunciación en época gótica a través de los ejemplos coruñeses" en *XVI Ruta cicloturística del románico internacional*. Pontevedra, 1998. Pp. 151-156; Caamaño Martínez, J. M.: "El gótico", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977. Pp. 247-288; Días, P.: "A pedra de Ançã, a escultura de Coímbra e a sua difusión en Galicia", en *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición, A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 9-47; López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. VII. Santiago, 1905; Manso Porto, C.: "La escultura gótica y renacentista en Galicia", en VV. AA.: *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*. Santiago, 1991. Pp. 31-54; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El arte gótico", en *Arte medieval (II)*, Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996; Núñez Rodríguez, M.: "La Virgen de la O del antiguo trascoro de la Catedral compostelana y su filiación conimbricense" en *Seminario de estudios de arte y arqueología*, XLVII, 1981. Pp. 409-415; Singul Lorenzo, F.: "Anunciación", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*. Catálogo de exposición, Vigo, 2004. Pp. 194-197; Valle Pérez, J. C.: "A arte tardogótica galega e Portugal. Algunhas consideracións", en *Do tardogótico ó manierismo en Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición, A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 49-72; Villamil y Castro, J.: *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, 1866; Yzquierdo Peiró, R.: "Anunciación", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 84-85; Yzquierdo Perrín, R.: "Anunciación", en *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 214-215.



**CALVARIO**

Autor: Anónimo castellano

Cronología: Ca. 1350

Procedencia: Catedral. Trascoro

Material: Madera policromada

Dimensiones: 310 x 216 x 35 cm (Cristo) / 180 x 55 x 43 cm (Virgen María) / 176 x 52 x 38 cm (San Juan)

Ubicación actual: Catedral. Baptisterio

Aunque algunos autores han fechado su cronología en el siglo XV, diversas referencias documentales y sus características estilísticas, en línea con otras piezas coetáneas, sitúan este conjunto en algún taller castellano de los años centrales del siglo XIV.

Por su parte, en el testamento del arzobispo Rodrigo de Moscoso, fechado en 1382, establece que su enterramiento esté situado frente al "Crucifijo" situado junto a la puerta del antecoro de la Catedral –bajo el *leedoiro* del coro mateano-, quedando el altar de la "Virgen dos ferros" a su derecha y, al otro lado, la capilla funeraria del adelantado Pedro Fernández de Castro, fundada en 1340, con dos altares "huum aa loor de sam Georje cavaleyro". También se pone en relación con el conjunto, la inspiración que tuvo Santa Brígida de Suecia, durante su visita a Compostela, en 1342, de fundar la Orden del Salvador y de San Jorge Caballero, probablemente orando en este rincón catedralicio del antecoro.

Sustituido el coro pétreo en los primeros años del siglo XVII por otro de madera, realizado por Juan Davila y Gregorio Español, el Calvario se situó en lo alto del mismo, sobre un arco de hierro forjado obra del Maestro Guillén, pieza que todavía se conserva, expuesta, en el Museo Catedral. El altar del trascoro quedaría, en ese momento, bajo la advocación de San Jorge, es decir, se mantuvieron las dos preexistentes.

En 1705, se hace en el trascoro el retablo de la Soledad, presidido por una





imagen de 1666, trasladando San Jorge a un medallón pintado en el frontón del retablo, tal y como se conserva actualmente en la capilla de *Sancti Spiritus*, donde se trasladó todo en 1946, tras la retirada del coro de la nave central de la Catedral. Allí estuvo, también, rematando el retablo, el Calvario gótico de la Catedral hasta los últimos años del siglo XX en que fue llevado, tras una completa restauración, a su actual ubicación en el baptisterio de la Catedral, en el muro interior de la fachada de Platerías.

Barral Iglesias, A.: *Calvario gótico: informe*. Inédito en archivo Museo Catedral de Santiago. 1994; Caamaño Martínez, J.: "El Gótico", en *La Catedral de Santiago*. Barcelona, 1977. Pp. 247-288; Chamoso Lamas, M.: "Arte", en *Galicia*. Barcelona, 1976. Pp. 256-283; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El arte gótico", en *Arte medieval (II)*, *Galicia Arte*. T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 254-500; Yarza Luaces, J.: "Sobre la actividad artística: escultura medieval", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1990. Pp. 171-178; Yzquierdo Perrín, R.: "El gótico" en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993.



**CRISTO MOSTRANDO LAS LLAGAS**

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Siglo XIV

Procedencia: Catedral. Desconocida

Material: Granito policromado

Dimensiones: 105 x 35 x 29 cm

Ubicación actual: Catedral. Capilla del Salvador

Se trata de una pieza que, estilísticamente, debe ponerse en relación con algún taller de carácter local y popular en la Compostela del siglo XIV, marcado por una acusada frontalidad y que toma como referencia evidente el Cristo Juez que preside el tímpano del Pórtico de la Gloria. La rica policromía de sus telas, que tiene un protagonismo especial, es un añadido de época barroca que, en cierto modo, distorsiona la imagen original, aunque sin duda le da una nueva personalidad a la misma.

Esta pieza estuvo situada en un retablo en la capilla de *Sancti Spiritus* en el siglo XIX, de donde pasó a integrarse en los fondos del Museo Catedral hasta que, en el año 1990, tras una intervención en su retablo, se colocó en la hornacina central de la Capilla del Salvador sustituyendo al óleo sobre tabla de Juan Luis, depositado en los almacenes del Museo.

Senra Gabriel y Galán, J. L.: "Cristo de la Capilla del Salvador", en *Los rostros de Dios*, catálogo de exposición. Santiago, 2000. P. 387; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El arte gótico", en *Arte medieval (II)*, Galicia Arte. T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 254-500; Yzquierdo Perrín, R. y Sicart Giménez, A.: "El gótico", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993.





**FRAGMENTO DE FIGURA DE GUERRERO**

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Ca. 1354 – 1392

Procedencia: Torre del Arzobispo Gómez Manrique

Material: Granito

Dimensiones: 97 x 43 x 27 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el área excavada bajo el claustro catedralicio, junto a los restos del claustro medieval, se halla, también, el arranque de la torre cuya construcción impulsó, en los años centrales del siglo XIV, el Arzobispo Gómez Manrique (1351-1362). La difícil situación sociopolítica de Santiago en esa época, con continuos enfrentamientos entre la Mitra y los compostelanos, hicieron necesaria la fortificación de la Catedral y, esta edificación, se correspondería con esa necesidad, aunque sus espacios interiores, repartidos en varias alturas, tuvieran diferentes usos.

Como pertenecientes a la citada torre se han identificado varios restos de pintura mural que se conservan en el Museo Catedral, del mismo tipo que un muro decorado completamente con motivos geométricos localizado bajo el actual Tesoro, excavado en el año 1984.

Al otro lado, con acceso desde los sótanos del claustro, se encuentra la base de la torre, con un espacio central abierto y unas escaleras –que comunicarían con el interior de la Catedral–, cuyos laterales estaban custodiados por las imágenes pétreas de dos guerreros de las que se han conservado *in situ*, sus piernas. La continuación de una de estas figuras es el fragmento que se expone en una de las salas del Museo, representando a un soldado que porta una lanza en su mano derecha y que lleva un escudo en la izquierda en el que se representa el blasón de la familia Manrique.



Carrero Santamaría, E.: "La capilla de los arzobispos, el tesoro y la torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Anuario del departamento de historia y teoría del arte (Universidad Autónoma de Madrid)*, Vols. IX-X, 1997-1998. Pp. 35-48; Chamoso Lamas, M.: "Nuevas aportaciones al conocimiento del arte del Maestro Mateo", en *Príncipe de Viana*, nº 96-97, 1964. Pp. 225-237; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. VI, Santiago, 1903. Pp. 156-157; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Santiago, 1968; Yzquierdo Perrín, R.: "Aproximación al estudio del claustro medieval de la Catedral de Santiago", en *Boletín del Seminario de estudios Fontán Sarmiento*, nº 10, 1989. Pp. 15-43.





## TÍMPANO DE LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Segundo cuarto del siglo XIV

Procedencia: Capilla de D<sup>a</sup> Leonor en la Catedral

Material: Granito policromado

Dimensiones: 132 x 92 x 40 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El tímpano de la Epifanía que, a buen seguro, presidía la portada del trascoro mateano, así como el de la iglesia de la Corticela, realizado por alguno de los discípulos del Maestro Mateo que continuaron trabajando en la Catedral, sirvieron de modelo para un buen número de tímpanos de iglesias y capillas compostelanas, que se inicia en el de San Félix de Solovio, a lo largo de los siglos XIV y XV, estudiados en su día por el profesor Caamaño.



Entre estas obras se encuentra el *Tímpano de la Adoración de los Magos*, conocido como *de Doña Leonor*, aludiendo a la identidad de la donante que financió la construcción de una capilla -y aparece representada en la pieza, arrodillada entre San José y el trono de María y el Niño-, fundada hacia 1323, que se hallaba situada en las proximidades de la fachada occidental de la Catedral. No cabe duda de la identificación de la donante, que queda confirmada en la inscripción de la base del tímpano, *CAPELLA : DONA : LEONOR*, perteneciente a la familia Soga a la que el Arzobispo D. Berenguel de Landoira había concedido el derecho sobre la capilla.

En el siglo XVI, la construcción de la nueva capilla del Deán provocó la desaparición de la de Doña Leonor, pasando el tímpano al retablo pétreo de la nueva capilla, donde estuvo hasta el siglo XVIII en que, otra vez, se reutiliza en un retablo barroco para, finalmente, en 1930, pasar a integrar los fondos del Museo Catedral.

En el año 2001, con motivo de una restauración de la pieza, salieron a la luz hasta siete capas pictóricas de diferentes épocas, decidiéndose llegar hasta una policromía del siglo XVI que es la que luce en la actualidad.

Caamaño Martínez, J.: "Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes", en *Archivo español de arte*, XXXI, 1958. Pp. 331-338; Carro García, J.: "O tímpano da capela de Dona Leonor", en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, V, 1930. Pp. 147-152; Mendoza Ávila, C. A.: "Adoración de los Magos. Tímpano de doña Leonor", en *Santiago, punto de encuentro*, catálogo de exposición, Santiago, 2010. Pp. 74-77; Moralejo Álvarez, S.: *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Santiago, 1975; Yzquierdo Peiró, R.: "Tímpano de D<sup>a</sup> Leonor", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 80-81; Yzquierdo Perrín, R.: "Tímpano", en *Galicia no tempo*, catálogo de exposición, Santiago, 1991. P. 206.



**SAN FRANCISCO DE ASÍS**

Autor: Anónimo Compostelano

Cronología: Siglo XV

Procedencia: Atr. Iglesia de San Paio do Monte. Santiago

Material: Granito

Dimensiones: 91 x 32 x 27 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

La tradición franciscana da cuenta de la posible peregrinación de San Francisco a Compostela en el año 1214, como parte de un viaje más ambicioso que había de llevarle hasta el norte de África tras recorrer la Península Ibérica y que, finalmente, hubo de interrumpir. No hay evidencias que demuestren que dicha peregrinación tuvo, en efecto, lugar, aunque sí tempranas referencias en las crónicas propias de la orden franciscana que se han ido recogiendo a lo largo de los siglos. Incluso hay tradición de cómo estando Francisco y sus acompañantes orando ante el altar de Santiago, recibió la inspiración divina para expandir la orden y su labor con la creación de comunidades por todo el mundo conocido.

En todo caso, es un hecho que pocos años después, en 1217, Francisco envió a un grupo de frailes, encabezados por Fray Bernardo para fundar, muy cerca del Sepulcro de Santiago, en terrenos dependientes del Monasterio benedictino de San Martín Pinario, conseguidos por una noble familia compostelana, su primera comunidad en la Península Ibérica. La vinculación, por tanto, de los franciscanos con la Catedral de Santiago, llega en un momento de importante auge de las peregrinaciones y en una época de cambio en que las recientes órdenes mendicantes van a adquirir un especial protagonismo.

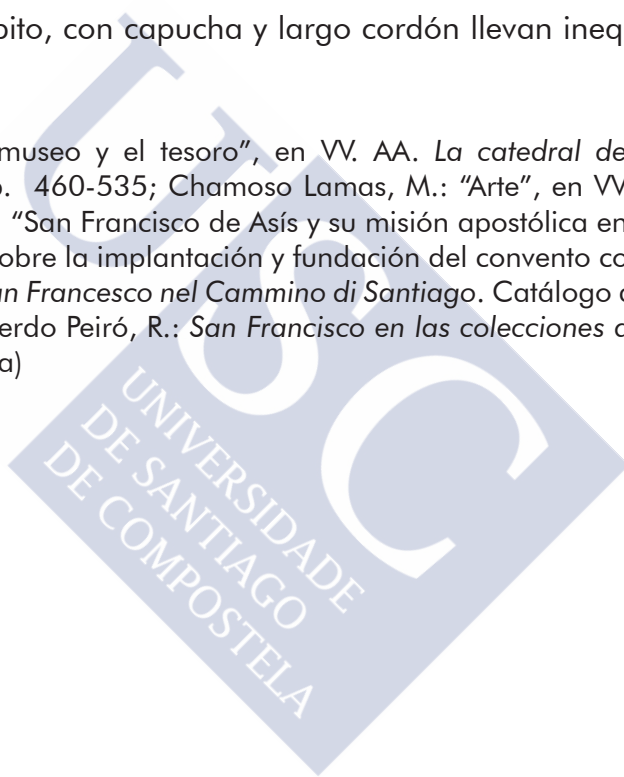
La tradición -presente hoy en día en uno de los muros de entrada al convento a través de una inscripción del siglo XVI- también habla de cómo el *poverello* contó



con la ayuda de la familia de Cotolay, en cuya casa, situada en la falda del monte Pedroso, se hospedaron los peregrinos. Precisamente con la ermita situada junto a la casa, dedicada a San Paio, se relaciona esta pieza granítica, datada en el siglo XV, en la que se advierten, todavía, vestigios de su policromía y que ha llegado mutilada en su parte superior a los fondos del Museo, aunque también podría proceder de la propia Catedral.

Se trata de una obra de bulto redondo y marcada verticalidad, acentuada por los marcados pliegues del hábito franciscano, de inequívoco sabor compostelano, sobre todo en la decoración de su base, con formas que recuerdan a elementos del gótico de la Catedral de Santiago. También tiene las manos mutiladas, eliminando, muy posiblemente los elementos iconográficos identificativos del santo -la cruz, la calavera y los estigmas-, si bien el hábito, con capucha y largo cordón llevan inequívocamente al santo de Asís.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA. *La catedral de Santiago de Compostela*, Laracha, 1993. Pp. 460-535; Chamoso Lamas, M.: "Arte", en VV. AA. *Galicia*. Madrid, 1976; Manso Porto, C.: "San Francisco de Asís y su misión apostólica en Compostela. Tradición literaria y reflexiones sobre la implantación y fundación del convento compostelano", en *Pellerino e nuovo apostolo. San Francesco nel Cammino di Santiago*. Catálogo de exposición, Asís, 2013. Pp. 408-423; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa)



**RELIEVE DE SANTIAGO, SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTO DOMINGO**

Autor: Taller Compostelano

Cronología: Ca. 1425

Procedencia: Catedral de Santiago, desconocida

Material: Granito

Dimensiones: 56 x 113 x 18 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Aun cuando no están históricamente demostradas, hay una fuerte tradición de las posibles peregrinaciones a Santiago de los santos fundadores de las órdenes franciscana y dominica en la segunda década del siglo XIII, un momento de importante auge de las peregrinaciones a Compostela y de la pujante aparición en el sur de Europa de las llamadas órdenes mendicantes, que habrían de terminar protagonizando buena parte de la labor de la Iglesia a partir de entonces.



En un momento temprano y en relación con la citada tradición, el entorno del Camino de Santiago se fue poblando de nuevas comunidades, contando Santiago, desde el primer tercio del siglo XIII, con sendos conventos en lugares próximos a la Catedral, junto a dos de las puertas de la ciudad -y en el caso de Santo Domingo, en pleno discurrir del Camino a su entrada en Compostela-. En la misma época, aparecen también las primeras representaciones de los santos fundadores y de sus frailes en obras que se están realizando a lo largo del Camino, en algunos puntos importantes como Burgos o León.

En los casos de San Francisco y de Santo Domingo, se da además un curioso parangón con la figura del Apóstol Santiago, al ser considerados, ambos, como nuevos apóstoles que se suman, a partir de entonces, en las representaciones del colegio apostólico, incorporando elementos, como el báculo en *tau*, en el caso de santo Domingo; un atributo habitual en iconografías de Santiago en la Edad Media e, incluso, propio de los Arzobispos de la sede compostelana.

En relación con todo lo dicho cabe enmarcar este relieve granítico, mutilado en



su parte superior, de procedencia desconocida, -aunque se ha apuntado su relación con el episcopado de don Lope de Mendoza y las obras que realiza en la Catedral-, en la que aparece representado, en el centro, Santiago el Mayor, identificado por el báculo que porta en su mano derecha y por el libro, con la venera en su cubierta, que lleva en la izquierda. A cada lado, se encuentran San Francisco, que viste hábito franciscano, de verticales pliegues y típico cordón hasta los pies, calzados con las clásicas sandalias abiertas; y Santo Domingo, con libro y el referido báculo en *tau* en sus manos.

Serafín Moralejo ha propuesto para el relieve, por las concordancias estilísticas comunes entre esta obra y el tímpano de la Epifanía de Santa María del Camino, una datación aproximada de hacia el año 1425.

Manso Porto, C.: *El arte de la orden de Santo Domingo en la Galicia medieval*. Madrid, 1991; Manso Porto, C.: "San Francisco de Asís y su misión apostólica en Compostela. Tradición literaria y reflexiones sobre la implantación y fundación del convento compostelano", en *Pellerino e nuovo apostolo. San Francesco nel Cammino di Santiago*. Catálogo de exposición, Asís, 2013. Pp. 408-423; Moralejo Álvarez, S.: "Relieve con Santiago entre San Francisco y Santo Domingo de Guzmán", en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. P. 430; Núñez Rodríguez, M.: "A imaxe como suxeito-axente da memoria", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 128-137; Singul, F.: "Lastra con San Francesco, San Giacomo, San Domenico", en *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*. Catálogo de exposición. Roma, 2000. P. 366; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa)

## AZULEJOS

Autor: Taller de Manises

Cronología: Primer tercio del siglo XV

Procedencia: Castillo de A Rocha Blanca, Padrón.

Material: Cerámica vidriada

Dimensiones: 17 x 17 x 2 cm (cada pieza)

Ubicación actual: Museo Catedral

El Arzobispo Lope de Mendoza (1399-1445), además de su labor episcopal y política, llevó a cabo una importante actividad constructiva e, incluso, urbanística, si bien, paradójicamente, sus obras apenas han llegado íntegras a nuestros días.

En el municipio de Padrón existía, además de la Iglesia de Iria Flavia, lo que debió ser, originalmente, la residencia episcopal, que con el paso de los siglos terminaría convertida en castillo y recibiendo el nombre de la Rocha Blanca. Esta edificación habría servido de refugio a Gelmírez y, en

el siglo XIV, a Berenguel de Landoria, en dos momentos difíciles para los preladados en Compostela. Posteriormente, Lope de Mendoza frecuentaría el castillo y, por ello, acometió en el mismo importantes obras de reforma.

Sin embargo, años después, los *Irmandiños* terminarían por destruirlo y, ante su abandono, en 1600 se derribaron sus ruinas. Se conservan, no obstante, numerosas descripciones y referencias, tanto de la época, como posteriores, en las que es habitual



la referencia a sus muros decorados por azulejos de diversos colores. A ellos se refiere, en 1893, Villa-amil y Castro, al describir los restos que se conservan, entre la vegetación, en el lugar que ocupó el castillo: “hemos visto grandes piezas de cantería (...) y otras más pequeñas (...) aparecen varios azulejos y otros objetos de hierro, también en muy buen estado”.

Algunos de estos azulejos se conservan, actualmente, en el Museo Catedral -doce piezas-, en el Museo de Pontevedra y en el Instituto de Valencia de don Juan, en Madrid. Se trata de piezas vidriadas cuadradas, de color blanco, con una decoración en azul que repite dos emblemas: un sombrero de peregrino con tres conchas de vieira y cordones colgando y, en segundo lugar, un bordón con un hatillo, dos vieiras a los lados y una tercera en la parte superior. Los bordes se decoran con una cenefa, también en azul, con elementos vegetales y geométricos y dos tipos de epígrafe, según el motivo central: “Senthiago” en los primeros y “Don Lope de Mendoza” en los segundos.

No hay dudas, en los diferentes autores que se han ocupado de estas piezas, en su procedencia valenciana y en su realización en talleres de Manises en la primera mitad del siglo XV, momento en el que don Lope llevaría a cabo las obras en la Rocha Blanca.

Caamaño Martínez, J. M.: “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960. Pp. 17-68; Casamar, M.: “Azulexos”, en *75 obra para 75 anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*. Catálogo de exposición. Pontevedra, 2003. P. 254; Filgueira Valverde, J.: “Carreaux de faince emaillee”, en *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 320; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VII. Santiago, 1905; Rodríguez González, A.: *Las fortalezas de la mitra compostelana y los “irmandiños”*. Pleito Tabera-Fonseca. A Coruña, 1984; Villa-amil y Castro, J.: “Apéndices al catálogo de los objetos de Galicia presentados en la exposición histórico-europea: El castillo de la Rocha Blanca”, en *Galicia Diplomática*, nº 18. Santiago, 1893; Yzquierdo Perrín, R.: “Los palacios arzobispales de Santiago en la historia y el arte”, en VV. AA.: *Instrumentos de corda medievais*. Lugo, 2000. Pp. 20-89; Yzquierdo Perrín, R.: “El mecenazgo del Arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172.

**SEPULCRO DE D. ÁLVARO NÚÑEZ DE ISORNA**

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Ca. 1449

Procedencia: Catedral. Capilla del Arzobispo Núñez de Isorna en el Claustro medieval.

Material: Granito

Dimensiones: 70 x 227 x 48 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre los valiosos elementos heráldicos y funerarios que se conservan en el Claustro de la Catedral destaca una yacija de granito que presenta en su parte frontal cuatro escudos enmarcados por dobles arcos góticos y flanqueados por las imágenes de dos ángeles arrodillados que portan sendas velas. En los escudos están representados los emblemas de destacadas familias de la Galicia del siglo XV: los Isorna, Vaamonde, Bendaña y Rodeiro.



Esta pieza, con seguridad recuperada en el transcurso de las excavaciones arqueológicas realizadas en el entorno del claustro medieval, del cual todavía se conservan *in situ* importantes restos bajo el actual, se ha identificado en época reciente con el sepulcro de don Álvaro Núñez de Isorna, Arzobispo de Santiago entre los años 1445 a 1449.

Consta en la documentación, recogida por López Ferreiro, como el propio Arzobispo fue muy explícito a la hora de disponer su enterramiento en una capilla situada en el claustro, muy próxima al lugar que ocupaba el antiguo Cabildo. El mismo López Ferreiro recoge el hecho de cómo, una vez destruido el viejo claustro, el sepulcro del Arzobispo Isorna fue recogido por los racioneros de *Sancti Spiritus*, encargados en su testamento de cuidar su capilla y enterramiento, y llevados a la capilla de las Ánimas -que se encontraba situada en la entrada del nuevo claustro catedralicio- donde permanecieron por tiempo indeterminado, al menos hasta el siglo XVII.

Carrero Santamaría, E.: "Las ciudades episcopales del reino de Galicia: los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela", en *Religion and belief in medieval Europe. Papers of the "Medieval Europe Brugge 1997"*, 1997. pp. 171-180; Carrero Santamaría, E.: "La capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela". En *Anuario del Departamento de Historia del Arte (UAM)*, Vols. IX-X, 1997-1998. Pp. 35-51; Cendón Fernández, M.: "El sepulcro del Arzobispo don Álvaro de Isorna en la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1995. Pp. 209-226; Cendón Fernández, M.: "Escultura funeraria episcopal" en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación en conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 250-261; Cendón Fernández, M.: "La muerte mitrada. El sepulcro episcopal en la Galicia de los Trastámara", en *Semata, Ciencias sociais e humanidades*, 17, 2005. Pp. 155-178; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VII. Santiago, 1903.





## SAN SEBASTIÁN

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Ca. 1450

Procedencia: Capilla de *Sancti Spiritus* en la Catedral.

Material: Piedra caliza policromada

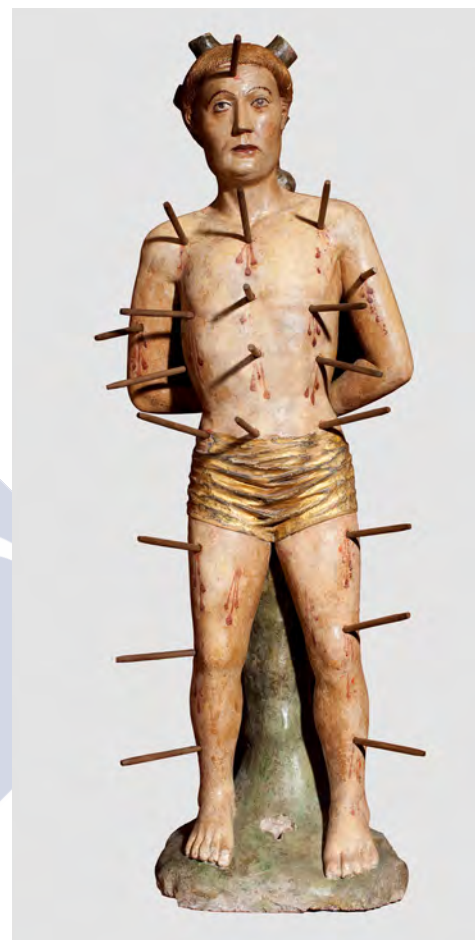
Dimensiones: 125 x 46 x 29 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En la constante actividad artística que vive la Catedral, desde su consagración, a lo largo de las edades Media y Moderna, juegan un papel fundamental los gremios profesionales que se van desarrollando y adquiriendo pujanza en relación con el auge de las peregrinaciones a Compostela y el consecuente crecimiento de la ciudad en torno a la Basílica jacobea. La imagen de San Sebastián que se conserva en el Museo proviene, con seguridad, del altar que se consagra en la capilla de Sancti Spiritus en el año 1448 bajo la advocación del santo como patrono del gremio de los concheiros, en la cual se agrupaban diferentes profesiones que posteriormente irían escindiéndose y entre las que se encontraban los azabacheros, quienes años después habían de tomar a San Sebastián como patrono. Es, además, un momento en el que esta advocación tiene una importante función como protector ante la peste, tarea en la que, después, iría siendo sustituido por San Roque.

La obra sigue el tipo iconográfico que se impone a lo largo de la Edad Media, representando el primero de los martirios de San Sebastián, centurión del ejército romano en tiempos del emperador Diocleciano, que, sin embargo, sobreviviría al asietamiento y acabaría siendo apaleado hasta la muerte.

Es una imagen procedente de la mano de un taller local de la primera mitad del siglo XV y, como se ha comentado, realizada para un altar en la Capilla de Sancti Spiritus, ubicación que mantuvo hasta entrado el siglo XX en que pasaría a formar parte de los fondos del Museo Catedral. Se observa en la pieza, de canon corto y acusada frontalidad, un tosco tratamiento de la anatomía y un excesivo dramatismo, seguramente debido a su carácter de pieza de devoción particular.



Armas Castro, X.: "Artesanado, oficios e confrarías gremiais nas cidades galegas do século XV", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación en conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 74-87; Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha, 1993. Pp. 460-535; Barral Rivadulla, D.: "Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego", en *Semata, Ciencias sociales y Humanidades*, 12, 2001. Pp. 387-410; Caamaño Martínez, J. M.: *IX Exposición de cofradías gremiales compostelanas*. Santiago, 1956; Cendón Fernández, M.: "San Sebastián", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 310-315; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, T. VII. Santiago, 1905.



**RETABLO CON ESCENAS DE LA VIDA DEL APÓSTOL SANTIAGO**

Autor: Taller de Nottingham

Cronología: Ca. 1456

Procedencia: Ofrenda al Apóstol de John Goodyear, Párroco de Chal. Isla de Wight, Reino Unido

Material: Alabastro policromado y madera

Dimensiones: 90 x 186 x 7 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Se trata de una ofrenda de peregrinación del Año Santo compostelano de 1456, a cargo de Johanes Gudguar, -John Goodyear- registrada, en el *Tumbo F* de la Catedral



compostelana, donde se hace constar: "sabadue de que o seu corpo era ena dita santa iglesia (...) dou logo en pura et libre deçon a dita iglesia compostelana un retablo de madera, las figuras de alabastro, pintado en ouro et azur (...)".

El retablillo se compone de cinco paneles de alabastro en los que se narran episodios de la vida del Apóstol Santiago el Mayor: vocación, misión, predicación, martirio y traslación, como se hace constar en la inscripción latina, en caracteres góticos, que aparece en la parte inferior de la estructura de madera que alberga los paneles. Una crestería calada, de afilados gabletes, remata cada uno de ellos.

Los relieves se disponen simétricamente, destacándose el central, correspondiente a la escena de la Predicación en Hispania; proponiéndose una lectura de izquierda a derecha en orden cronológico. Así mismo, hay simetría en las escenas, apareciendo, por ejemplo, una barca en las de los extremos o sendos personajes de pie, con marcada verticalidad, en los paneles segundo y cuarto, contraponiendo el bien y el mal, representados por Cristo y Herodes, que ordena decapitar a Santiago. También cabe destacarse el sentido narrativo de las composiciones, remarcado en las filacterias que se corresponden con las palabras de Jesús, en los paneles primero y segundo; y de Santiago, en el tercero, dejando claro que ambos transmitían, además, un mismo mensaje.

Este tipo de piezas de devoción particular fueron relativamente frecuentes en la época y tuvieron en Nottingham, entre los años 1340 y 1540, su principal centro de actividad, a través de talleres artesanales en los que se trabajaba con cierto sentido de producción seriada, repitiendo estereotipos, recursos narrativos, tipos iconográficos, etc. Concretamente, el conocido como *Retablo Goodyear*, que constituye una de las principales piezas de los fondos artísticos de la Catedral, se correspondería con el tercer período de actividad de estos talleres ingleses, que abarca los años 1420 a 1460.

Esta obra presenta, además, la particularidad de ser un encargo, una pieza única que, en cierto modo, se aleja de esa labor estereotipada de escenas y personajes de los relieves de Nottingham en esta época; posiblemente ejecutada poco antes de la peregrinación del párroco a la Tumba del Apóstol y para ese fin.

Ubicada tradicionalmente en lo que fue Relicario y actualmente es Capilla de San Fernando, en los siglos XVI y XVIII se complementó con otras piezas formando un altar dedicado al Apóstol Santiago, finalmente disgregado, aunque sus diferentes elementos siguen integrando los fondos artísticos de la Catedral compostelana.

Alcolea Gil, S.: "Relieves ingleses de alabastro en España. Ensayo de catalogación", en *Archivo Español de Arte*, vol. XLIV, 1971. P. 137-153; Barral Iglesias, A.: "Retablillo inglés de John Goodyear", en *Galicia no tempo*, Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 207-208; Carro García, J.: "La vida del Apóstol Santiago en un retablo del siglo XV", en *El Correo Gallego*, 25 de julio de 1947; Chamoso Lamas, M.: *Santiago de Compostela*. León, 1961; Cheetham, F. W.: *English medieval alabasters*. Oxford, 1984; Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma*. Vol. I. Santiago, 1882. P. 61; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la catedral de Santiago*. Santiago, 1959; Franco Mata, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*. Murcia, 1999; Hildburgh, W. L.: "A datable English alabaster altar-piece at Santiago de Compostela", en *The Antiquaries Journal*, VI, 1926. Pp. 302-307; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. VII, p. 161 y vol. VIII, p. 168-169. Santiago, 1905-1906; Moralejo Álvarez, S.: "Retablo de la vida de Santiago ofrecido por John Goodyear", en *Santiago Camiño de Europa*, Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 506-507; Muñoz Párraga, M. C.: "Un nuevo alabastro inglés en la península", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XXX, 1987. Pp. 63-67; Yzquierdo Peiró, R.: "Retablo con escenas de la vida del Apóstol Santiago", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 8-9; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-65; Yzquierdo Peiró, R.: "Retablo con escenas de la vida del Apóstol Santiago", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015.



**SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS**

Autor: Taller de Coimbra

Cronología: Segunda mitad del siglo XV

Procedencia: Torre de San Miguel. Catedral de Santiago.

Material: Caliza policromada

Dimensiones: 108 x 50 x 23 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Tradicionalmente identificada, siguiendo lo apuntado en su momento por López Ferreiro, con la imagen de San Miguel que coronaría la llamada *Torre del Ángel* o de *San Miguel*, situada en un ángulo de la actual fachada de la Azabachería, Vázquez Castro, que ha estudiado esta torre catedralicia, se decanta por la posibilidad de que, en realidad, la *Torre del Ángel* nada tuviera que ver con el Arcángel San Miguel e, incluso, que esta estaría situada en el otro extremo del crucero.

Lo cierto es que esta hermosa pieza de evidente procedencia portuguesa y que Singul Lorenzo ha puesto en relación con el Taller de Joao Afonso, Maestro de las *Alhadas*, -al compararla estilísticamente con la imagen de San Miguel de dicho artista que se conserva en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa-, no parece haber estado en lo alto de torre alguna y, al tener el reverso sin labra, más bien debió de pertenecer a algún retablo que, como ha señalado el citado autor, pudo haber estado situado en dicha torre. No obstante, si se mira con detalle el dibujo de José de Vega y Verdugo, parece apreciarse la silueta de una imagen similar en el coronamiento de la llamada *Torre del Ángel*.

Tampoco hay nada claro respecto a la llegada de la pieza a Compostela o si, por el contrario, esta fue realizada en la ciudad del Apóstol por algún maestro procedente de Coimbra.

La imagen representa a San Miguel como un joven y elegante caballero en el que destacan la capa roja que cubre la armadura y un largo cabello rubio; en la mano izquierda sostiene la balanza con la que pesa las almas al tiempo que, con la derecha, sujeta la lanza con la que está hiriendo al demonio que tiene a sus pies.





Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 460-535; Chamoso Lamas, M.: "Arte" en VV. AA.: *Galicia*. Madrid, 1976; Manso Porto, C.: "La escultura gótica y renacentista en Galicia", en VV. AA.: *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*. Santiago, 1991. Pp. 31-54; Días, P.: "A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza", en *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición. A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 9-47; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Santiago, 1883; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El gótico", en *Arte medieval (II)*. *Galicia Arte*, T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 254-501; Singul Lorenzo, F.: "San Miguel Arcángel pesando las almas", en *Lisboa-Santiago. La espiritualidad y la peregrinación jacobea*. Catálogo de exposición, Lisboa, 1998. Pp. 96-97; Singul Lorenzo, F.: "S. Miguel Arcanjo pesando as almas", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 63-64; Valle Pérez, J. C.: "O gótico tardío galego e Portugal. Algunhas consideracións", en *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición. A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 49-72; Vázquez Castro, J.: "A falta de torres buenos son campanarios. Las desaparecidas torres del Ángel y del Gallo en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Quintana*, nº 6, 2007. Pp. 245-266; Villaamil y Castro, J.: "Las torres de la Catedral de Santiago", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, III, 1910. Pp. 199-202 y 225-229; Yzquierdo Peiró, R.: "San Miguel", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 86-86.



## GRUPO DE PIEZAS PROCEDENTES DE LA CAPILLA DE DON LOPE DE MENDOZA

Autor: Anónimo hispano-flamenco

Cronología: Segunda mitad del siglo XV – Principios del siglo XVI

Procedencia: Capilla de Don Lope de Mendoza en la Catedral

Material: Mármol con restos de policromía, alabastro y piedra caliza con restos de policromía.

Dimensiones: 91 x 41 x 24 cm (San Pedro) / 53 x 36 x 26 cm (Pináculo) / 42 x 17 x 15 cm (Santa Lucía) / 44 x 19 x 21 cm (San Sebastián)

Ubicación actual: Museo Catedral



En la línea de la moda del momento, en que proliferaron las capillas funerarias en las catedrales góticas, el Arzobispo Lope de Mendoza (1399-1445) impulsó la construcción, en el muro norte de la Catedral, en espacios del Palacio Arzobispal, de una gran capilla para albergar su sepultura. La obra se prolongaría varios años después de la muerte de don Lope y fue concluida en 1451 por su familiar Martín López, cardenal de Santiago, tal y como se hace constar en el epígrafe que se encuentra entre las dos puertas del nártex de la actual capilla de la Comunión, construida en el último tercio del siglo XVIII en el lugar de la capilla de don Lope.

La capilla tenía planta cuadrangular y una serie de dependencias anexas, entre las que se destacaba la sacristía desde la que, probablemente, existiría una comunicación directa con dependencias del vecino Palacio Arzobispal. Tuvo un uso privado, para la familia del Arzobispo, durante algo más de una centuria, a partir del primer tercio del siglo XVI tuvo diversos usos, entre ellos albergar algunas reuniones capitulares, custodiar las alhajas de la Catedral y ser el espacio en que la Universidad de Santiago concedía los grados académicos, una solemne ceremonia que se realizó allí entre los años 1561 y 1734.

En el centro de la capilla se encontraba el suntuoso enterramiento del Arzobispo, realizado en alabastro y calificado por López Ferreiro como “la obra de escultura más notable que se hizo en Santiago hacia ese tiempo”. Sostenido por las figuras de varios leones y acompañado por diversos personajes, el sepulcro estaba coronado por la imagen yacente del Arzobispo, vestido de pontifical y con báculo en su mano derecha. La situación de la obra, en el centro de la Capilla, algo poco habitual en la Galicia de la época, condicionaba las celebraciones y fue una de las razones para su destrucción y sustitución por la Capilla de la Comunión.

Del gran sepulcro de don Lope solo se ha conservado, en el Museo Catedral, parte de un pináculo de alabastro que, posiblemente rematase la estructura arquitectónica que cobijaría alguna de las esculturas que decoraban el conjunto. Estilísticamente se corresponde con los remates que albergan las imágenes de los pilares de la capilla del Hospital Real.

Además del sepulcro central, la capilla contaba con ricos altares y otros enterramientos de familiares del Arzobispo. De todo ello se han conservado diversos elementos, tanto en la Catedral como en su Museo. Entre estos últimos se encuentran dos piezas de mármol que han llegado a nuestros días mutiladas y, en uno de los casos, con algún resto de policromía. Se corresponden con las imágenes de San Pedro, la de mayor tamaño y valor artístico y de San Sebastián. Ambas, posiblemente pertenecerían al retablo del altar dedicado a Santa Ana. Estilísticamente deben ponerse en relación con los maestros hispano-flamencos que en esa época están trabajando en el vecino Hospital Real.

También se conserva una imagen mutilada de Santa Lucía, en este caso realizada en piedra caliza de grano fino, que conserva algunos restos de su policromía y que, como las piezas anteriores, está relacionada con los escultores del Hospital Real de Santiago.

Azcárate Ristori, J.M.: “El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas”, en *Compostellanum*, 1965. Pp. 863-878; Barral Iglesias, A.: “El museo y el tesoro”, en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 460-535; Caamaño Martínez, J. M.: “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960. Pp. 17-68; Caamaño Martínez, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962; Caamaño Martínez, J.M.: “El Gótico”, en *La catedral de Santiago de Compostela*, 1977. Pp. 247-288; Fernández González, A.: “La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza: nuevos datos sobre sus retablos, los sepulcros, su coro alto y la sacristía”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. LII, 118. Santiago, 2005. Pp. 347-385; González Vázquez, M.: “Os arcebispos e o señorío de Santiago no século XV”, en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación en conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 234-249; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, T. VII. Santiago, 1905; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. A Coruña, 1896-1897; Singul Lorenzo, F.: “San Pedro”, en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 208; Yzquierdo Perrín, R.: “El mecenazgo del Arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172.

## VIRGEN DEL PERDÓN

Autor: Anónimo

Cronología: Segundo cuarto del siglo XV

Procedencia: Oratorio del Arzobispo Lope de Mendoza

Material: Alabastro con restos de policromía

Dimensiones: 96 x 35 x 33 cm

Ubicación actual: Catedral. Pórtico capilla de la Comunión

La capilla funeraria de don Lope de Mendoza terminó de construirse en 1451, seis años después del fallecimiento de su patrocinador, cuyo majestuoso sepulcro se encontraba en el medio del espacio, de planta rectangular. El altar principal de la capilla, sustituida en los últimos años del siglo XVIII por la actual capilla de la Comunión, estaba presidido por la imagen de la Virgen del Perdón, obra de alabastro que todavía conserva restos de policromía, aunque hay constancia de repintes relativamente recientes.

Esta pieza, sin duda el principal de los restos de la capilla que han llegado a nuestros días y una de las mejores obras escultóricas que integran las colecciones artísticas de la Catedral, se ha puesto en relación, por material y características estilísticas, con los trabajos de la capilla funeraria del Arzobispo Anaya o de San Bartolomé, en la Catedral vieja de Salamanca y son evidentes sus influencias borgoñonas y renanas. De ahí que se haya visto una posible procedencia sevillana para esta obra, al ser la localidad natal de don Lope y haber sido aquel Arzobispo de Sevilla tras su paso por Salamanca. En todo caso su cronología se establece en el segundo cuarto del siglo XV.

Tras la desaparición de la capilla, la pieza sería rescatada por los capellanes de don Lope, que mantuvieron un largo pleito con el Cabildo hasta entrado el siglo XIX, que continuarían su culto en la Cripta del Pórtico de la Gloria. Desde allí, probablemente en los primeros años del siglo XX en que se completaron las obras de la capilla de la Comunión con la ejecución, entre otras obras del nuevo monumento funerario dedicado a don Lope de Mendoza, se trasladaría a su actual ubicación en el nártex de dicha capilla sobre una estructura neogótica de hierro forjado.





La imagen de María se asienta en una peana cuya base se decora con motivos vegetales sobre los cuales se representa al propio Arzobispo Lope de Mendoza en actitud orante y vestido con ropas litúrgicas. De su pecho parte una filacteria en la que se lee, en caracteres góticos, "Meme(n)to mey" (acuérdate de mí). Al otro lado aparece el escudo familiar del Arzobispo y, entre ambos, un báculo en *tau*, similar al del Santiago del parteluz del Pórtico de la Gloria y un misterioso símbolo geométrico que no ha sido interpretado.

María, que aparece coronada, lleva al Niño en su brazo izquierdo y adelanta la pierna derecha, de forma que genera unos ricos pliegues en las vestiduras y adquiere un perfil curvado que recuerda a obras de marfil. El Niño porta en su mano izquierda un pajarillo y con la otra se agarra al pecho de la madre. Entre ambas figuras se genera una relación de miradas y gestos de gran naturalismo.

Azcárate Ristori, J.M.: "El Hospital Real de Santiago: la obra y los artistas", en *Compostellanum*, 1965. Pp. 863-878; Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 460-535; Caamaño Martínez, J. M.: "El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960. Pp. 17-68; Caamaño Martínez, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia*. (Diócesis de Santiago). Valladolid, 1962; Caamaño Martínez, J.M.: "El Gótico", en *La catedral de Santiago de Compostela*, 1977. Pp. 247-288; Cendón Fernández, M.: "Escultura funeraria episcopal", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 250-261; Fernández González, A.: "La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza: nuevos datos sobre sus retablos, los sepulcros, su coro alto y la sacristía", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. LII, 118. Santiago, 2005. Pp. 347-385; González Vázquez, M.: "Os arcebispos e o señorío de Santiago no século XV", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación en conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 234-249; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, T. VII. Santiago, 1905; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. A Coruña, 1896-1897; Núñez Rodríguez, M.: "La imagen como sujeto-agente de la memoria", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 128-137; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El gótico", en *Arte medieval (II)*. Galicia Arte, T. XI. A Coruña, 1996. Pp. 254-501; Precado Lafuente, M. J.: "Santiago Alfeo y las devociones de los prelados de Compostela", en *Gallaecia Fulget*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 134-139; Trens, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27; Yzquierdo Perrín, R.: "Virgen del Perdón", en *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 212; Yzquierdo Perrín, R.: "Virgen de don Lope", en *Gallaecia Fulget*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 238-239; Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del Arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172.



## ESCULTURA YACENTE DE DON LOPE PÉREZ DE MENDOZA (HIJO DE DON ALONSO DE MENDOZA)

Autor: Taller compostelano

Cronología: 1468

Procedencia: Capilla del Arzobispo Lope de Mendoza. Catedral de Santiago

Material: Granito

Dimensiones: 233 x 91 x 40 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Claustro

A raíz de unas excavaciones realizadas en el año 1953 en la Capilla de la Comunión, se encontró esta lauda sepulcral que constituye el testimonio funerario más antiguo de cuantos se conservan vinculados a la Capilla de don Lope de Mendoza. La pieza corresponde, como consta en la inscripción que la rodea, con un hijo de Alonso de Mendoza, si bien se ha perdido justo el fragmento –en la esquina inferior izquierda- correspondiente al nombre el personaje: “Aquí laze el virtuoso caballero l... de Mendoza fijo de Alonso de Mendoza. Año de CCCCLXVIII”. A Lope Pérez de Mendoza, como dice en la lápida hijo de Alonso de Mendoza, se ha atribuido la lauda; descendiente del Arzobispo Lope de Mendoza y con quien, curiosamente, el Cabildo sostuvo algunos pleitos años antes.

La escultura yacente sigue los patrones propios de otras piezas funerarias caballerescas de la época, con un especial parecido con la de D. Diego García de Ulloa que se encuentra en Vilar de Donas, en el municipio lucense de Palas de Rei. Se trata de una obra muy interesante para el patrimonio catedralicio, pues no se conserva ninguna otra de este tipo y época.

El personaje aparece vestido con armadura y sujeta con sus manos una larga espada que casi le llega a los pies, a los cuales se dispone un lebril. Junto a la cabeza, a ambos lados, se encuentra su escudo de armas, muy similar al del Arzobispo. En algún momento indeterminado, seguramente antes de la destrucción de la capilla, se relabó la parte inferior derecha de la pieza, eliminándose medio cuerpo del lebril y una pierna del guerrero.



Caamaño Martínez, J. M.: "El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960. Pp. 17-68; Cendón Fernández, M.: "El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV", en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*. Actas de las III Jornadas de Historia militar. Sevilla, 1999. Pp. 649-666; Chamoso Lamas, M.: *Escultura funeraria en Galicia*. Ourense, 1979; Chao Castro, D.: "Escultura funeraria cabaleiresca no século XV", en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación e conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Santiago, 2006. Pp. 286-299; Manso Porto, C. e Yzquierdo Perrín, R.: "El arte gótico", en *VV. AA.: Arte medieval (II)*, *Galicia Arte*, T. XI. A Coruña, 1996; Mitre Fernández, E.: "El papel militar de don Íñigo López de Mendoza, conflictos armados y visión de la guerra en el siglo XV", en *El Marqués de Santillana (1398-1458)*. Los albores de la España Moderna. El hombre de Estado. Catálogo de exposición. Santillana del Mar, 2001. Pp. 127-156; Núñez Rodríguez, M.: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega. La imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV*. Ourense, 1985; Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del Arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", en *Abrente*, nº 38-39. 2006-2006. Pp. 117-172.



**SANTIAGO PEREGRINO**

Autor: Anónimo hispano-flamenco

Cronología: Ca. 1500

Procedencia: Antiguo hospital de peregrinos de San Lorenzo de Bruma. Abegondo, A Coruña

Material: Madera policromada

Dimensiones: 95 x 30 x 26 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el año 2003 llegaron en depósito, al Museo Catedral, dos tallas de madera policromada, de los primeros años del siglo XVI, procedentes de la Capilla de San Lorenzo de Bruma, en la parroquia de San Pedro de Vizoño en el municipio coruñés de Abegondo.

La capilla es todo lo que ha llegado a nuestros días del que fue Hospital de peregrinos de San Lorenzo de Bruma, una fundación del siglo XII ubicada en pleno Camino Inglés. El hospital pasó, con posterioridad, a unirse al de Santiago, convirtiéndose en parroquia para, finalmente, acabar dependiendo administrativamente, como capilla, de su vecina de Vizoño.

Entre las dos piezas depositadas en el Museo se halla este Santiago peregrino que se hallaba en muy mal estado de conservación, por lo que la primera medida que se adoptó fue la de proceder a una restauración de urgencia que permitiera, al menos, consolidar lo conservado y exponerla en las salas del Museo acompañado de la otra obra, un San Lorenzo sobre la que también se actuó al mismo tiempo.

La restauración de la imagen de Santiago permitió recuperar una pieza eminentemente naturalista, con un rostro de expresiva mirada y larga barba; así como una rica policromía en los rojos, azules y dorados de los ropajes, prácticamente inapreciables anteriormente.

Se trata de una representación del Apóstol Santiago característica de su época, - tipología con origen en el gótico y que pervivirá hasta más avanzado el siglo XVI-, en



que se combinaban los atributos de *Evangelizador*, larga túnica apostólica y manto de amplios pliegues cubriendo los pies descalzos, portando el libro en su mano izquierda; con los de *Peregrino*, bordón en su mano derecha -que no se conserva- y concha de vieira en el tocado. Mantiene, así mismo, una frontalidad y verticalidad, acentuada por la dureza de los pliegues del ropaje, propios de su época y escuela, dejándose entrever un próximo cambio estilístico que ya no tardará en llegar.

Jacomel, H.: "Iconografía de Santiago", en *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999. Pp. 27-34; Singul Lorenzo, F.: "Santiago peregrino", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 124-125; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago Peregrino", en *No Caminho sob as estrelas. Santiago e a peregrinação a Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago do Cacém, 2012.



**GRUPO DE SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO**

Autor: Atribuido a Nicolás de Chaterenne

Cronología: Ca. 1500

Procedencia: Capilla del Arzobispo Lope de Mendoza en la Catedral

Material: Piedra caliza policromada

Dimensiones: 90 x 56 x 29 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En 1442, el Arzobispo de Santiago Don Lope de Mendoza decide destinar una serie de privilegios que le habían sido concedidos por Juan II, para dotar a la Catedral de una capilla que, entre otros usos, albergaría su sepultura. Aunque Don Lope fallece en 1445, con la obra inacabada, su familiar Martín López, a la sazón cardenal de Santiago y familiar del Arzobispo, decide terminar las obras, concluyendo estas en 1451.

De la que debió ser la capilla más sobresaliente de la Catedral, en opinión de Jerónimo del Hoyo, quedan algunos vestigios *in situ*, entre los que destacan la *Virgen del Perdón* en el nártex de la actual capilla de la Comunión y referencias documentales, así como varias piezas que se conservan en el Museo Catedral; pues fue sustituida por la citada capilla de la Comunión en el año 1764.

Entre las obras procedentes de la Capilla de Don Lope que se conservan en el Museo, se encontraría este grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, identificado como la imagen que presidiría “el retablo y altar de Señora Sancta Ana”. Fue incorporada a los fondos del Museo en el año 1930.

Se trata de una magnífica pieza realizada en piedra caliza policromada que, por razones estilísticas, se atribuye a Nicolás de Chaterenne, destacado artista de origen borgoñón que trabajó, en los primeros años del siglo XVI en la decoración escultórica del Hospital Real de Santiago y realizó diversos trabajos en la Catedral compostelana.

La devoción a Santa Ana, que aparece en los Evangelios Apócrifos como la madre de la Virgen María alcanzó una importante difusión a partir del siglo XIV, dando





como resultado un conjunto que, por influencia germánica, ha dado en llamarse, también, *Santa Ana Triple*, consistente en una representación de Santa Ana con su Hija y Nieto en la que prima destacar la importancia de la línea materna de Jesús, por lo que la perspectiva jerárquica, en este caso, destaca la figura de Santa Ana por encima de las otras.

Barral Rivadulla, M<sup>a</sup> D.: "Santa Ana, la Virgen y el Niño", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición, Santiago, 2010. Pp. 284-287; Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 460-535; Caamaño Martínez, J. M.: "El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960. Pp. 17-68; Caamaño Martínez, J.M.: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia*. (Diócesis de Santiago). Valladolid, 1962; Caamaño Martínez, J.M.: "El Gótico", en *La catedral de Santiago de Compostela*, 1977. Pp. 247-288; Fernández González, A.: "La desaparecida capilla de don Lope de Mendoza: nuevos datos sobre sus retablos, los sepulcros, su coro alto y la sacristía", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. LII, 118. Santiago, 2005. Pp. 347-385; Fernández Rodríguez, B.: "Santa Ana Triple", en *El arte en Cataluña y Reinos Hispanos en tiempos de Carlos I*. Catálogo de exposición, Barcelona, 2001. Pp. 312-313; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. A Coruña, 1896-1897; Yzquierdo Peiró, R.: "Santa Ana, la Virgen y el Niño", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición, Santiago, 2011. Pp. 82-83; Yzquierdo Perrín, R.: "Grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño", en *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición, Santiago, 1990. Pp. 251-252; Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172.



5.2.4 LA EDAD MODERNA



**PIEDAD**

Autor: Anónimo hispano-flamenco

Cronología: Primer cuarto del siglo XVI

Procedencia: Atr. Capilla de *Sancti Spiritus*. Catedral de Santiago

Material: Madera policromada

Dimensiones: 83 x 43 x 27,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Se ha señalado la posible procedencia de esta pieza de la capilla de *Sancti Spiritus*, de la que se incorporaron, en sus primeros años, diversas esculturas a los fondos del Museo Catedral. No obstante, no se ha encontrado referencia concreta a esta *Piedad*, que hay que poner en relación con el frecuente movimiento de artistas flamencos a Castilla en el siglo XVI, en que se encuentra en pleno esplendor económico y comercial; y con la cada vez mayor movilidad de piezas de devoción que iban poblando todos los rincones del Reino.

Estilísticamente, la imagen, dotada a un tiempo de expresividad y de serenidad, así como su composición y pliegues acartonados, llevan al mundo centroeuropeo y castellano, por tanto, a la mano de alguno de esos maestros hispano-flamencos que están trabajando en la época. Varios de ellos se encontraban en esos años en Compostela, en plena transición artística hacia el Renacimiento, en el Hospital Real, aunque, como ha señalado Singul, parece más probable su llegada a la Catedral a través de ese desarrollo comercial del momento vinculado, en este caso, al Camino de Santiago.

En el siglo XVIII, la pieza fue modificada y, en busca de una mayor expresividad se le añadieron unos ojos de vidrio a las imágenes y se repintó con tonos oscuros y detalles decorativos del gusto de la época. En el año 2004, con motivo de su primera salida del Museo en préstamo temporal, se sometió a una completa restauración en la cual se recuperaron sus ojos pintados y una capa previa de policromía que devolvieron, en cierta medida, el aspecto original de la obra.



Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela, Patrimonio histórico gallego, Catedrales I*. Laracha, 1993. Pp. 459-535; Blanco Fandiño, J. F.: "Piedad", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 320-323; Singul Lorenzo, F.: "Piedad", en *Luces de Peregrinación*. Catálogo de exposición, Madrid-Santiago, 2004. Pp. 226-227.





**CRISTO CRUCIFICADO**

Autor: Juan Bautista Celma y Bernardino de Xorapán

Cronología: 1570

Procedencia: Retablo de Ánimas. Catedral.

Material: Madera policromada

Dimensiones: 242 x 147 x 60 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Juan Bautista Celma es el artista por excelencia del manierismo gallego, a pesar de sus orígenes aragoneses, que dejó plasmados en la obra de los Púlpitos de la Catedral compostelana, una de sus más destacadas realizaciones, donde firma "Joannes Bautista Celma aragonensis pictor".

Pese a definirse, en dicha firma, como pintor, Celma se desarrolló en todas las artes, desde la escultura en piedra a la retablística, pasando por la talle en madera y metal, la rejería e, incluso, el diseño de diversos artilugios con carácter funcional, capítulo en el que debe destacarse la maquinaria para el funcionamiento del Botafumeiro, actualmente en uso y que fue muy avanzado para su época, en la que todavía se desconocía la Ley del péndulo.

Aunque trabajó en diversos lugares de Galicia, destacan especialmente sus trabajos para la Catedral compostelana, en la que protagonizó buena parte de la actividad artística del último tercio del siglo XVI y primeros años del XVII.

Su ingente labor tiene una importante parte de colaboración con otros artistas y artesanos. Así, era frecuente que firmase contratos *de compañía* con ellos para, bajo su dirección como Maestro, se realizasen trabajos dentro de un proyecto. Este podría ser el caso del llamado *Crucificado de Celma*, aunque también se ha señalado la posibilidad de que se tratase de una pieza procedente del encargo que Celma recibe en 1583 para la Iglesia del Colegio de Fonseca.

A finales del año 1569 el Canónigo Juan de Abraldes dotaba la creación de un nuevo altar principal en la capilla de las Ánimas, situada en la entrada del Claustro,



-en el acceso al actual vestuario de canónigos, en el lienzo este-. El 16 de julio de 1570 se firma el correspondiente contrato entre el Cabildo y Juan Bautista Celma para ejecutar la obra, que incluye la construcción de un nuevo retablo “pintado y decorado en conformidad con la importancia del destino á que se le aplicaba”. El citado retablo, que debía estar situado en un gran arco, debía incluir un Crucifijo, con las imágenes de San Pedro y San Pablo “de más que de tamaño natural”, además de pintar, en el fondo, “un paisaje con la imagen de Nuestra Señora y San Juan y otras varias figuras”. Finalmente, el retablo se coronaría con un busto con la imagen del Padre Eterno.

En el texto del contrato referido a los compromisos que adquiriría Juan Bautista Celma, se hace constar el siguiente epígrafe: “Ytem digo me obligaré a q’ vernardino de Xorapan dara echas las figuras de esculturas q’ bienen dentro del dho. arco y obra q’ son Cristo Crucificado con su cruz y calvario y diadema y titulo (...)”. La ejecución de la pieza, que salvo en algunos detalles es difícil de relacionar directamente con obras de la autoría de Celma, correspondería pues a Bernardino de Xorapán, tallista en la Compostela del momento, el cual seguiría las exigencias del contrato y las directrices del propio Juan Bautista Celma, que podría participar en algunas cuestiones complejas o de remate.

Estilísticamente, la pieza se circunscribe a las imágenes del Crucificado de los últimos años del siglo XVI, con un canon esbelto y una talla de gran calidad, presentando un cuidado estudio anatómico si bien, su posición original en el retablo debió exigir algunas particularidades que condicionaron la realización de la obra.

La visión actual de la pieza se muestra alterada sobre el original por la compleja obra de restauración a la que fue sometida en el año 2005, permitiendo recuperar una importante muestra de la escultura compostelana de la época que casi se había perdido.

Azcárate Ristori, J. M<sup>o</sup>: “Escultura del siglo XVI”, en VV. AA.: *Ars Hispaniae*, T. XIII. Madrid, 1958; Barral Iglesias, A.: “El museo y el tesoro”, en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; Chamoso Lamas, M.: “Juan Bautista Celma, un artista del siglo XVI”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 12. Santiago, 1957. Pp. 330-357; Gallego de Miguel, A.: “En torno a la polifacética actividad de Juan Tomás y Juan Bautista Celma”, en *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, 56. Madrid, 1990. Pp. 499-517; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VIII. Santiago, 1906; Monterroso Montero, J. M.: “Crucificado. Juan Bautista Celma”, en *Memoria de restauración Crucificado de Juan Bautista Celma. Museo Catedralicio de Santiago*. Archivo Museo Catedral, 2005; Pérez Constanti, P.: “Los púlpitos de la Catedral y el artista Celma. Notas retrospectivas compostelanas”. En *La Vanguardia, quincena artística*. Barcelona, 27 de julio de 1918; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>o</sup> D.: *La escultura manierista*. Santiago, 1983; Vila Jato M<sup>o</sup> D.: *O renacemento en Compostela*. Santiago, 1991; Vila Jato, M<sup>o</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Galicia Arte, T. XII. A Coruña, 1993.

**TRASLADO DE LAS CAMPANAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO**

Autor: Gregorio Español

Cronología: Ca. 1596

Procedencia: reforma del coro de la Catedral, reutilizado en el siglo XVII en el retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Relieve en madera dorada

Dimensiones: 118 x 90 x 4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Apenas se conservan datos acerca de la figura de Gregorio Español, escultor que desarrolló una parte importante de su larga carrera en la Catedral compostelana. Se cree que sería de Astorga o su entorno y que nacería hacia 1560, ya que la primera referencia que se tiene lo sitúa trabajando en dicha localidad en el año 1585. La última noticia se refiere a su trabajo en la Catedral hacia el año 1630, en la realización del nuevo retablo de Reliquias en el que colabora con Bernardo Cabrera; precisamente en este momento, se hace mención a su pérdida de capacidades por causa de la edad, por lo que posiblemente moriría poco después.



Es en 1596 cuando aparecen datos de su presencia en Compostela, donde sería llamado para trabajar en la remodelación del coro mateano, que poco después, a pesar de las obras realizadas por Gregorio Español para su cabecera, habría de ser sustituido por una nueva sillería en la que también iba a participar este artista, en este caso en compañía de Juan Davila.

Entre las piezas que Español ejecuta para la citada remodelación del coro catedralicio se encuentran una serie de relieves sobre la tradición jacobea, que conformarían el guardapolvo y en los que se observa un gran sentido narrativo. Uno de estos relieves es el que representa el Traslado de las campanas de la Catedral desde Córdoba a Compostela.

En 997 el caudillo musulmán Almanzor alcanzó la ciudad del Apóstol y destruyó la Catedral, si bien respetó, como han dejado claro las crónicas de la época, el sepulcro apostólico; según la tradición, Almanzor obligaría a algunos de los cautivos a transportar a Córdoba las campanas de la Catedral, las cuales serían devueltas, a hombros de musulmanes, tras la conquista de la ciudad por Fernando III el Santo, en 1236. Este es el momento que se representa en el citado relieve, con la imagen de cuatro moros en primer plano, identificados por sus vestimentas, color de piel y cubrición de la cabeza, portando en unas andas dos grandes campanas, que ocupan el centro de la composición. Al fondo, en lo alto, ocupando la equina derecha, se representa una ciudad amurallada que algunos autores han identificado con Córdoba, punto de partida del viaje; y otros con la meta del mismo en Compostela.

Toda la escena se enmarca, en los laterales, por casetones en los que se representan los símbolos jacobeos de la estrella, el sepulcro y la venera, mientras que la parte superior y la inferior se encuentran alteradas, seguramente por la adaptación de la pieza a una nueva ubicación en el Retablo de reliquias de la Catedral, donde permanecería hasta el incendio de este y su incorporación a los fondos del Museo con otras piezas del mismo conjunto.

Probablemente, en el momento de su reutilización en Reliquias, se adaptaría como puerta del mismo, dotándola de goznes, cerradura y tirador.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Traslado das campás da Catedral de Santiago", en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 234-235; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Galicia Arte, T. XII. A Coruña, 1993; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64.



**TRASLACIÓN DEL CUERPO DE SANTIAGO DE IRIA A COMPOSTELA**

Autor: Gregorio Español

Cronología: Ca. 1596

Procedencia: reforma del coro de la Catedral, reutilizado en el siglo XVII en el retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Relieve en madera de nogal dorada

Dimensiones: 93 x 45 x 7 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre la serie de relieves de temática jacobea que realizó Gregorio Español, hacia 1596, para el guardapolvo de la remodelación del coro del Maestro Mateo, -los cuales se integraron,



años después, en el nuevo Retablo de reliquias de la Catedral-, se encuentra esta representación del traslado de los restos de Santiago, que aparece ataviado como peregrino y representado su cuerpo íntegro, desde Iria a Compostela para su sepultura.

La escena, que tiene como toda la citada serie un marcado carácter narrativo, se corresponde con el momento en el cual, tras el episodio habido en Duio, en que los discípulos de Santiago tuvieron que escapar, tras aviso Divino, de la emboscada que les tendían, volvieron a ver a la Reina Lupa y esta les envió al *Monte Ilicino* a hacerse con unos bueyes que, en realidad, eran toros salvajes -"Yd a aquel monte y hallareys en el muchos bueyes mansos, tomad dellos los que huvieredes menester y unidlos al carro, y tomad el cuerpo de vuestro Señor, y enterradlo adondo os pluguiere"- . Amansados por intercesión milagrosa, los discípulos de Santiago los incorporaron a un carro típico de la región y, guiados divinamente, se dirigieron al bosque de Libredón, para sepultarlo en el lugar que hoy es meta de millones de peregrinos.

Así narra la historia el relato del Libro III del *Códice Calixtino* y, a partir del mismo, otros textos posteriores, como el de Castellá Ferrer, publicado en 1610: "Puesto



el cuerpo apostólico en el carro, los toros guiados divinamente, sin guía humana, le llevaron a Compostela (que entonces se llamava, ó tomó nombre, Libredon)". A partir del relato, García Iglesias ha subrayado la curiosidad de presentar en el relieve a un tercer discípulo, que se uniría en la última parte del viaje a Atanasio y Teodoro y que, en esta escena está señalando a sus compañeros el lugar de destino o el camino a seguir para alcanzarlo. Otros autores, por su parte, consideran que se trata de un paisano al cual se han dirigido los discípulos.

La imagen supone, en todo caso, un inmediato final del camino iniciado por el Apóstol con su predicación en Hispania y su deseo de, tras su martirio, retornar al último confín del mundo conocido para ser sepultado como testimonio de Cristo en este lugar.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; Freire Naval, A. B.: "Traslación del cuerpo de Santiago el Mayor desde Iria Flavia hasta Compostela", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 134; García Iglesias, J.M.: "La Edad Moderna", en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; López Noya, P.: "Traslación del cuerpo de Santiago de Iria a Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 186-189; Rosende Valdés, A. A.: "El Renacimiento", en *Historia del Arte Gallego*. Madrid, 1982. Pp. 193-282; Singul Lorenzo, F.: "Traslación del cuerpo de Santiago el Mayor desde Iria Flavia hasta Compostela", en *La meta del Camino de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 255-258; Singul Lorenzo, F.: "Traslación del cuerpo de Santiago de Iria a Compostela", en *Lisboa-Santiago. La espiritualidad y la peregrinación jacobea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1999. Pp. 66-67; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64.

**PREDICACIÓN DE SANTIAGO EN HISPANIA**

Autor: Gregorio Español

Cronología: Ca.1596

Procedencia: reforma del coro de la Catedral, reutilizado en el siglo XVII en el retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Relieve en madera de nogal dorada

Dimensiones: 80 x 98 x 12 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El Coro Pétreo del Maestro Mateo mantuvo su estructura original, sin apenas cambios, hasta que en los primeros años del siglo XVI comienza a plantearse su reforma por parte del Cabildo compostelano. Las nuevas necesidades litúrgica emanadas del Concilio de Trento y, sobre todo, la llegada a Santiago del Arzobispo Juan de Sanclemente, -que

“tenía gran empeño en que se cerrase la puerta trasera del coro para poner en su lugar la silla pontifical”-, provocaron que el Cabildo, en la lucha por conservar su coro y presionado por el arzobispo, el 2 de septiembre de 1594 resolviera “que se alargase el coro por su parte posterior para que se pudiesen colocar algunas sillas más”.

En 1596 se encargó a Gregorio Español y a Diego de Solís “la construcción de las sillas (...) a los cuales en octubre de 1596 se mandó dar 200 ducados por obra”; resultando la modificación de la cabecera de la sillería y del *leedoiro*. Sin embargo, se trató de una intervención provisional, previa a la definitiva desaparición del “más lindo Coro antiguo que avía en España”, como lo describió Castellá Ferrer, quien llegó a verlo en pie poco antes de su derribo entre los años 1603-1604.

Los relieves realizados por Gregorio Español para la citada ampliación de 1596, se conservaron en la Catedral y, treinta años después, fueron reutilizados en el basamento del nuevo retablo de Reliquias ejecutado por Bernardo Cabrera y por el propio Gregorio Español, “persona tan conocida, perita en arte, trato y verdad”.



El relieve de la Predicación en Hispania formaba parte un programa iconográfico dedicado al Apóstol Santiago, enmarcado en la exaltación de la figura de los santos que propugnaba Trento. Siguiendo una secuencia narrativa fundamentada en la tradición jacobea, la *Predicación* se acompañaba de la *Traslación del Cuerpo de Santiago de Iria a Compostela*, los *Peregrinos en el Monte del Gozo* y el *Traslado de las Campanas de la Catedral de Córdoba a Compostela*. El tablero de la *Predicación* se situó en el lado izquierdo de la parte baja del retablo, como base de una de las “cuatro Columnas principales que señala la dha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme estan dibujadas las dos de dha traça y an de ser ystriadas y entorchadas”, -consideradas como *las primeras columnas salomónicas de España*-. En 1921 un incendio destruyó la mayor parte del retablo y, con el resto de piezas rescatadas, este relieve pasó a integrar los fondos del Museo de la Catedral.

La escena se organiza en el interior de arquitectura clásica con un grupo de personajes que se van acomodando en el espacio rodeando a la figura del Apóstol, -que con movimiento enérgico y, al tiempo solemne, se dirige a su auditorio-, colocado en un plano superior y, al modo manierista, ligeramente escorado hacia la izquierda de la tabla, creando un logrado efecto de profundidad, al que también ayudan los pliegues de las telas.

Barral Iglesias, A.: “El museo y el tesoro”, en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; Freire Naval, A. B.: “Predicación de Santiago el Mayor en Hispania”, en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 111; García Iglesias, J.M.: “La Edad Moderna”, en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. VIII. Santiago, 1906; Pérez Costanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930; Singul Lorenzo, F.: “Predicación de Santiago el Mayor en España”, en *La meta del Camino de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 250-254; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: “Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago”, en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983; Yzquierdo Peiró, R.: “Predicación de Santiago en Hispania”, en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 94-95; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral”, en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64.



**PEREGRINOS EN EL MONTE DEL GOZO**

Autor: Gregorio Español

Cronología: Ca. 1596

Procedencia: reforma del coro de la Catedral, reutilizado en el siglo XVII en el retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Relieve en madera de nogal dorada

Dimensiones: 97 x 81 x 7 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El cuarto de los relieves de temática jacobea conservados, de los realizados por Gregorio Español para formar parte de la remodelación del coro pétreo de la Catedral, es el que representa a un grupo de peregrinos en el Monte del Gozo, que como las otras tres fue reutilizada, en este caso como una de sus puertas laterales, en el retablo de reliquias que el propio Español, con Bernardo Cabrera, realizaron entre los años 1625-1630. Tras sobrevivir al incendio del citado retablo, en 1921, la pieza se integró en los fondos del Museo.



La composición de la escena se presenta bastante deslavazada, con un paisaje escarpado en el que aparecen varios grupos de figuras y algunos elementos paisajísticos; y con un eminente sentido narrativo que no está ausente de naturalismo. Así, en primer plano, en el lado izquierdo, aparece un peregrino a caballo que se aproxima; en el lado derecho un grupo de romeros en plena ascensión a la cima del monte, uno de ellos agachado por el esfuerzo y su compañero apurando el agua que porta en la calabaza. En lo alto, otros tres peregrinos contemplan, a lo lejos -en el ángulo superior derecho de la composición- la ciudad de Santiago, Meta de su peregrinar. Uno de ellos, quizás el *rey de la peregrinación*, título que, de acuerdo con la tradición, se concedía desde el siglo XIII al primero del grupo en vislumbrar las torres de la Catedral –con lo cual obtenía ciertos privilegios-, está señalando a sus compañeros la Meta.

Rosende ha señalado como en las descripciones antiguas, esta escena llegó a identificarse como la del Descubrimiento de los restos de Santiago, aunque parece evidente que se refiere a esta temática tan vinculada a la peregrinación como es la de la primera contemplación del lugar que alberga el sepulcro apostólico tras una dura peregrinación. En este sentido, el Monte del Gozo es, en el caso de Compostela, el más conocido de los *mons gaudii*, los lugares elevados desde los que se podía vislumbrar el santuario meta de una peregrinación; y se correspondería con aquel en el cual Gelmírez habría mandado erigir la iglesia de la *Santa Cruz*, posteriormente llamada de *Monxoi* y del *Cuerpo Santo*.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; García Iglesias, J.M.: "La Edad Moderna", en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. VIII. Santiago, 1906; Pérez Costanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930; Rosende Valdés, A. A.: "Peregrinos no Monte do Gozo", en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 334-335; Singul Lorenzo, F.: "Escena de los peregrinos en el Monte del Gozo", en *Lisboa-Santiago. La espiritualidad y la peregrinación jacobea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1998. Pp. 60-61; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64.



**VIRGEN DE PRIMA**

Autor: Corniellles de Holanda

Cronología: 1526

Procedencia: Capilla de Prima. Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 185 x 78 x 50 cm

Ubicación actual: Catedral. Capilla de Prima. Catedral

La imagen de la Virgen con el Niño, popularmente conocida por el nombre de la Cofradía que da título a la Capilla, es la única pieza que se conserva del retablo encargado en 1526 a Corniellles de Holanda por los Clérigos de Coro o de la Prima, titulares de la misma. Este retablo fue sustituido en 1721 por el realizado por Simón Rodríguez, en el que se incluyó esta pieza, aunque en un lateral.

Los Clérigos de Coro constituyeron en la Edad Media la Cofradía de la Concepción y, en el primer tercio del siglo XVI consiguieron edificar su propia capilla en la Catedral compostelana, ocupando, en el primer tramo del lado oriental del brazo norte del crucero, la antigua ubicación de la capilla de la Santa Cruz, inmediata a la girola. Su posición en el interior de la Basílica, como ha señalado García Iglesias, cabe marcarla como privilegiada, con visión directa desde el coro –que ocupaba los primeros tramos de la nave central- y a un lado de la imagen y sepulcro apostólicos.

Curiosamente, a pesar de su procedencia y formación nórdicas, el contrato suscrito con Corniellles de Holanda especificaba que el conjunto “ha de ser dicha obra romana”, es decir, siguiendo el nuevo arte renacentista, italianizante y de influencia clásica. Así, algunos autores han identificado, como Otero Túñez, elementos propios del renacimiento italiano en el tratamiento anatómico, carnaciones y en cierto naturalismo en los gestos.

Todo ello se puede explicar, en esta época temprana para el renacimiento gallego, en el carácter humanista del alto clero compostelano, que formaba parte de esta Cofradía y deseaba mostrar, de acuerdo con sus propias *Ordenanzas* a María como



intercesora de los fieles ante su Hijo, que aparece abrazando a la Cruz en alusión a la Pasión que redimirá a los hombres, -*Mater Misericordiae*, como aparece en la cenefa del manto de la Virgen-, si bien desde el punto de vista iconográfico, la imagen se presenta con una concepción medieval de la Inmaculada, como Mujer Apocalíptica.

Chamoso Lamas, M.: "El escultor Corniellès de Holanda. Introducción al arte del renacimiento en Galicia", en *Abrente*, 5, 1973. Pp. 5-30; García Iglesias, J. M.: "La Edad Moderna", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; García Iglesias, J. M.: "La recepción de lo flamenco en Galicia. Del tardogótico al primer renacimiento. Corniellès de Holanda", en *Stella Peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 277-243; García Iglesias, J. M.: "La Virgen de Prima de la catedral de Santiago de Compostela", en Fernández García, R. (Coord.): *Pvlcrvm. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gaínza*. Pamplona, 2011. Pp. 348-356; Otero Túñez, R.: "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa", en *Compostellanium*, 4, I, 1956. Pp. 206-235; Singul Lorenzo, F.: "Virgen de Prima", en *Stella Peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 410-411; Vázquez Bertoméu, M.: "La cofradía de los Clérigos de Coro de Santiago y las ordenanzas de 1457", en *Compostellanium*, 3-4, XLIV, 1999. Pp. 445-493; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "Virgen de la Prima", en *Galicia no tempo*, catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 257-258; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del Renacimiento*. Galicia, Arte, XII. A Coruña, 1993.



**IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO**

Autor: Juan Davila y Gregorio Español

Cronología: 1604 – 1606

Procedencia: Sillería de coro de la Catedral

Material: Relieve en madera de nogal

Dimensiones: 112 x 54 x 10 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El Coro pétreo realizado por el Maestro Mateo comenzó a ver discutida su utilidad tras la promulgación por el arzobispo don Alonso III de Fonseca, en los primeros años del siglo XVI, de unos nuevos estatutos que regulaban las obligaciones del clero catedralicio. Disposiciones relativas al uso del coro llevaron al Cabildo a plantear, por primera vez en 1522, su posible sustitución y, en años sucesivos, se realizaron algunas modificaciones de menor importancia.

El nombramiento, en 1587, de don Juan de Sanclemente como nuevo arzobispo de Santiago fue decisivo para la desaparición del coro mateano y la realización de una nueva sillería acorde con las disposiciones litúrgicas adoptadas por el Concilio de Trento. Primeramente, en 1594, el Cabildo “resolvió que se alargase el coro por su parte posterior para que se pudiesen colocar algunas sillas más”, tarea que fue encomendada a Gregorio Español.

Por fin, el veinte de julio de 1599, el Cabildo aprobaba la realización de una nueva sillería, según los deseos del arzobispo de contar con un asiento propio y de acuerdo con las nuevas necesidades litúrgicas; a los pocos días, se presentan los planos que Sanclemente había encargado previamente a Juan Davila y, en el mes de septiembre, se firma el contrato de ejecución a cargo del mismo Davila y de Gregorio Español.

No obstante, el derribo del coro pétreo aún se había de demorar unos años, retrasándose el comienzo de las obras del nuevo hasta el año 1604 y prolongándose, su construcción, hasta bien entrado 1606; como lo confirman la inscripción que figura en uno de los paneles del cierre de la sillería y el acuerdo capitular, de septiembre de dicho año, por el que se manda al fabriquero “pague a gregorio español en igualdad



con Juan de Villa, de suerte que no lleve el uno más que el otro". Sin embargo, aun será en julio de 1608 cuando se realice el recuento de sitiales y la correspondiente liquidación, estipulándose, asimismo, dos años más para la corrección de las posibles faltas que se pudieran apreciar.

En el año 1945, el coro era retirado de la nave central de la Catedral, a la que nunca había de regresar, para ser trasladado a la tribuna de la iglesia monasterial de San Martín Pinario. En 1971, el Cabildo aprobaba la solicitud de cesión de la comunidad de Sobrado dos Monxes, a cuya iglesia se trasladó y donde se montó parcialmente, quedando otras piezas, repartidas por el Monasterio; en opinión de Rosende, "si en el primer traslado los daños materiales habían sido escasos, en el segundo se produjeron algunos daños irreparables".

Por fin, en el Año Santo 2004, el mecenazgo de la Fundación Caixa Galicia permitió la recuperación de "la joya más valiosa de la plástica gallega del renacimiento", en opinión de Rosende; llevándose a cabo una completa restauración de todas las piezas que se hallaban en Sobrado, -así como de otras que estaban diseminadas por diversos museos de Galicia-, y reinstalándose, -como depósito por parte de la Catedral-, con un nuevo montaje, en el coro alto de la iglesia de San Martín Pinario, incluido, ahora, en el recorrido del museo de dicho conjunto monumental.

Algunas de las piezas que no tuvieron cabida en la reconstrucción, -entre las que se encuentra el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*-, permanecieron como parte de los fondos del Museo Catedral donde, tras su reciente restauración, sirven para ilustrar este importante capítulo de la historia catedralicia.

Archivo de la Catedral de Santiago: *Actas capitulares, libro 22, 1603-1609, Cabildo de 16 de septiembre de 1606*; Chamoso Lamas, M.: "El coro de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVI. Santiago, 1950. Pp. 189-215; Fernández, A.: "Juan Davila y Gregorio Español", en *Artistas gallegos escultores (siglos XVI y XVII)*. Vigo, 2004. Pp. 175-205; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VIII. Santiago, 1906; Martín González, J. J.: "Sillerías de coro", en *Cuadernos de arte gallego*, nº 26, 1964; Rosende Valdés, A. A.: "El antiguo coro de la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, XXIII, 1978. Pp. 215-246; Rosende Valdés, A. A.: "Sillería de coro", en *Galicia no tempo*, catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 270-271; Rosende Valdés, A. A.: "La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago", en Yzquierdo Perrín, R. (Dir.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 311-337; Rosende Valdés, A. A.: "Memoria histórica y recuperación", en VV. AA.: *El coro líneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria histórica, recuperación y restauración*. A Coruña, 2004; Sánchez Cantón, F. J.: *Informe sobre el proyecto de derribo del coro de la Catedral de Santiago*. Madrid, 1943; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983. Yzquierdo Peiró, R.: "Imposición de la casulla a San Ildefonso", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 92-93.



**SANTOS ACISCLO Y VICTORIA**

Autor: Juan Davila y Gregorio Español

Cronología: 1599 – 1606

Procedencia: Sillería de coro de la Catedral

Material: Relieve en madera de nogal

Dimensiones: 114 x 59 x 14 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

La nueva sillería de la Catedral, realizada por impulso del Arzobispo Juan de Sanclemente en los primeros años del siglo XVII a cargo de Juan Davila y Gregorio Español, respondía a una traza propia de su época, destacando la pureza de sus líneas y una rica decoración que, sin embargo, no empaña sus valores arquitectónicos. Se estructuraba en dos órdenes de asientos, el primero con treinta y cinco siales, con figuras de medio cuerpo y, el segundo, con noventa y nueve de cuerpo entero, entre columnas entorchadas y con grutescos en su tercio inferior. El conjunto se remataba con un guardapolvo reservado a escenas propias del santoral representado en la parte de abajo y se completaba con decoración de carácter geométrico, figurado y jacobeo en repisas, brazales, plafones y peldaños.

Desde el punto de vista iconográfico se trata, igualmente, de una obra propia de su tiempo, ajustándose a los planteamientos emanados del Concilio de Trento, de exaltación de la Iglesia militante a través de las imágenes pintadas y esculpidas en retablos y sillerías de coro. Como base para las escenas representadas, sus autores recurrirían a fuentes escritas e imágenes y grabados de la época.

Pocos datos se conservan acerca de los autores que llevaron a cabo la magna obra del nuevo coro de la Catedral, ejecutado entre los años 1604 y 1606, salvo una común afiliación estilística vallisoletana. A Juan Davila se le presenta como vecino de Valladolid, si bien se sabe que nació en Tui hacia 1560 y murió en Santiago en 1610; él fue el responsable de las trazas y, por tanto, de la concepción y arquitectura





del coro, tal y como se hace constar en la inscripción en la propia sillería: "IOANNES DAVILA ARCHITECTUS TUDEM DIOCESIS FECIT. ANNO 1606". Gregorio Español, por su parte, tiene un probable origen astorgano y aparece en Compostela en 1596 con el encargo de realizar las modificaciones en el primitivo coro mateano de las que aún se conservan algunos relieves que, posteriormente, fueron reutilizados en el retablo de reliquias, en el que también había de participar este autor, que especialmente se dedicaría a trabajos escultóricos en la obra del coro.

La presencia de la citada inscripción lleva a pensar en una cierta jerarquía de Davila en los trabajos, si bien las actas capitulares que se conservan dejan claro que ambos cobrarían lo mismo e, incluso, algunos autores se decantan por un reparto de la sillería a partes iguales, atendiendo a diferencias técnicas y estilísticas evidentes entre el lado de la epístola, en el que trabajaría Juan Davila y el del evangelio, del que se ocuparía Gregorio Español.

Atendiendo a dicha clasificación y a la distribución del coro propuesta por Rosende Valdés, el relieve que representa a los hermanos cordobeses, Acisclo y Victoria, mártires en la Hispania de los primeros años del siglo V, pertenecería a una de las tablas realizadas por Gregorio Español para el lado del evangelio. En este sentido, el relieve es un compendio del estilo propio del autor: posición frontal de las figuras, flexionando ligeramente una de las piernas para descargar el peso de la misma y dotar de vida a los paños, rostros expresivos dominados por cierta languidez, pies calzados y, en caso contrario, ligera separación entre los dedos pulgar e índice; pesado tratamiento de los cabellos y cuidada selección de la vestimenta de los personajes, al tiempo que pliegues marcados y, en ocasiones, afilados, anunciando la proximidad del barroco.

Archivo de la Catedral de Santiago: *Actas capitulares, libro 22, 1603-1609, Cabildo de 16 de septiembre de 1606*; Chamoso Lamas, M.: "El coro de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVI. Santiago, 1950. Pp. 189-215; Fernández, A.: "Juan Davila y Gregorio Español", en *Artistas gallegos escultores (siglos XVI y XVII)*. Vigo, 2004. Pp. 175-205; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VIII. Santiago, 1906; Martín González, J. J.: "Sillerías de coro", en *Cuadernos de arte gallego*, nº 26, 1964; Rosende Valdés, A. A.: "El antiguo coro de la Catedral de Santiago", en *Compostellanum*, XXIII, 1978. Pp. 215-246; Rosende Valdés, A. A.: "Sillería de coro", en *Galicia no tempo*, catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 270-271; Rosende Valdés, A. A.: "La segunda sillería de coro de la Catedral de Santiago", en Yzquierdo Perrín, R. (Dir.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999. Pp. 311-337; Rosende Valdés, A. A.: "Memoria histórica y recuperación", en VV. AA.: *El coro lúneo de la Catedral de Santiago de Compostela. Memoria histórica, recuperación y restauración*. A Coruña, 2004; Sánchez Cantón, F. J.: *Informe sobre el proyecto de derribo del coro de la Catedral de Santiago*. Madrid, 1943; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983. Yzquierdo Peiró, R.: "Santos Acisclo y Victoria", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 330-335.

## VIRTUDES DEL ANTIGUO RETABLO DE RELIQUIAS

Autor: Gregorio Español

Cronología: 1625-1630

Procedencia: retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Madera policromada y dorada

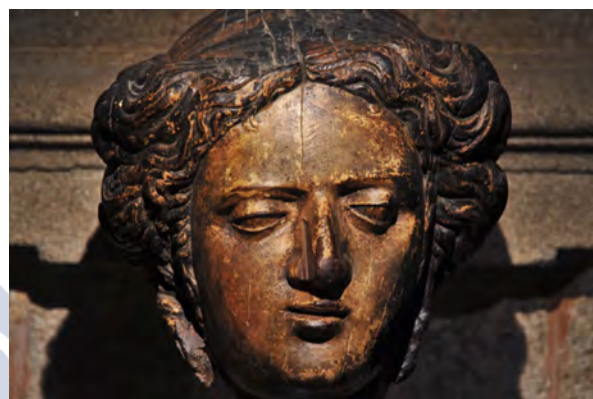
Dimensiones: Templanza: 230 x 100 x 70 cm / Fortaleza: 230 x 100 x 70 cm / Fe: / 230 x 100 x 70 cm Caridad: 230 x 110 x 60 cm / Justicia: 170 x 110 x 44 cm / Cabeza de la Esperanza: 35 x 33 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Después de sus primeros trabajos para la Catedral compostelana, con la realización de las piezas que habían de integrar la remodelación del coro mateano y de la nueva sillería, en 1625 se vuelve a llamar a Gregorio Español para que se encargue de la parte escultórica del retablo de reliquias, de cuyas trazas y ensamblaje se iba a ocupar Bernardo Cabrera.

El 6 de mayo de dicho año se firmaban los contratos correspondientes con el Cabildo de la Catedral haciéndose constar en el mismo que Gregorio Español "persona tan conocida, perita en arte, trato y verdad" debía realizar "las nueve figuras principales" del retablo, a las que se uniría todo el trabajo decorativo de las estructuras arquitectónicas. Así mismo, se indicaba a Cabrera que incluyese en el montaje los paneles en relieve con escenas de temática jacobea que Español había realizado para el antiguo coro, las cuales conservaba guardadas el Cabildo.

Las *nueve figuras* hacen referencia a las esculturas, de gran tamaño, de las virtudes teologales y cardinales, a un Santiago a caballo y a un Cristo resucitado que remataría el conjunto. Además, se encargó de los relieves de diversos elementos, algunos de los cuales aún se conservan y de algunos relicarios. En todas ellas, se hace



evidente la mano de Español a través de su estilo personal, destacando el trabajo realizado en los tercios inferiores de las grandes columnas salomónicas que integraban el retablo, donde, por indicación del Cabildo hubo de seguir modelos ya utilizados en el coro catedralicio.

En 1630 se liquidan con Cabrera y Español los trabajos de ensamble y escultura del retablo; y en 1637 se encarga su pintura y dorado a los vallisoletanos Francisco Velázquez y Francisco Rodríguez y al portugués Nicolás Correa de Madureira. Aun habría que esperar al 11 de agosto de 1641 para que, con una ceremonia solemne, se realizase el traslado al nuevo retablo desde el relicario viejo, ubicado en la actual Capilla de San Fernando. En el Archivo catedralicio se conserva la *Relacion de lo que se hizo en la colocación de las Stas. Reliquias desta Sta. Iglesia de Sr. Santiago del rreliquiario viejo al nuevo de la Capilla de los Reyes*, que incluye una precisa descripción de la ceremonia y de sus participantes, así como de la nueva obra y sus elementos, entre ellos las virtudes realizadas por Español y el lugar que ocupaban dentro del retablo.

La noche del 1 al 2 de mayo de 1921 un incendio destruyó el conjunto, que hubo de ser sustituido por el retablo actual, inaugurado en 1924. No obstante se conservaron, en diferente estado, importantes piezas, entre las que se encuentran seis de las nueve piezas talladas por Gregorio Español: situadas en sendas hornacinas en la propia capilla de las Reliquias, se encuentran las imágenes de la *Templanza* y la *Fortaleza*, alteradas por un repinte blanco que las hace parecer de mármol y, quizás, por modificaciones en los pliegues de las vestiduras. También se conserva, en buen estado, la cabeza de la *Esperanza*, que mantiene su policromía original y se expone dentro de la colección permanente del Museo Catedral. En peores condiciones y con pérdidas importantes en cada una de las piezas, se encuentran, depositadas en los almacenes del Museo, las imágenes de la *Fe*, la *Caridad* y la *Justicia*, que irían situadas en lo alto del retablo y que, como ha señalado Vila Jato, apuntan en sus tallas la llegada de un nuevo estilo artístico a la Catedral: el barroco.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; García Iglesias, J.M.: "La Edad Moderna", en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907; Pérez Costanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Galicia Arte, T. XII. A Coruña, 1993.

## COLUMNAS SALOMÓNICAS DEL ANTIGUO RETABLO DE RELIQUIAS

Autor: Bernardo Cabrera y Gregorio Español

Cronología: 1625-1630

Procedencia: retablo de la Capilla de las Reliquias

Material: Madera policromada y dorada

Dimensiones: 396 x 48 cm (cada fuste) / 41 x 45 x 45 (cada capitel)

Ubicación actual: Museo Catedral

En 1625, el Cabildo de la Catedral firmaba con Bernardo Cabrera el contrato para la realización del retablo del nuevo relicario en la *Capilla de Reyes*; ello suponía un punto de inflexión en la carrera de este *Maestro de arquitectura*, oriundo del entorno del Monasterio de Oseira y que hasta entonces había desarrollado su trabajo en dicha zona. Allí habría contactado, en su etapa formativa, a Gregorio Español, escultor ya reconocido, con quien iba a colaborar en esta y otras obras en la Catedral compostelana a partir de entonces.



Algunos autores han apuntado a la posibilidad de que el apoyo de Español tuviese alguna influencia en la decisión del Cabildo a favor de la propuesta de Cabrera frente a la de otros maestros más conocidos en la época como eran Francisco de Moure o Francisco Dantas. En todo caso, parece que también fue importante lo novedoso del proyecto de Cabrera, que incorporaba al retablo las columnas salomónicas, tal y como había hecho, solo un año antes, Bernini en San Pedro del Vaticano, recuperando para el barroco, -estilo en el que se iban a convertir en una de sus señas de identidad-, un elemento que se había utilizado en diversos momentos de la historia del arte, al menos, desde la época helenística -según la tradición, las primeras columnas salomónicas fueron las del Templo de Jerusalén-. Así se hacía constar en el propio documento de contrato: “las quatro Colunas principales que señala la dha traça an de ser aculebradas y entorchadas, conforme están dibujadas las dos de dha traça y an de ser ystriadas y entorchadas”

En el caso del nuevo retablo de reliquias de Santiago, Cabrera coloca sendas parejas de grandes columnas salomónicas a cada lado del cuerpo central del mismo, poblado de hornacinas para albergar los relicarios. El juego de volúmenes se completaba



con elementos cóncavos en los laterales, todos ellos con decoración en relieve a cargo del citado Gregorio Español.

El retablo se incendió en el año 1921, pero algunas piezas que han llegado a nuestros días permiten saber cómo era; entre ellas las cuatro columnas completas, divididas cada una en sus correspondientes tercios, tres capiteles, una basa y la mitad de otra, además de esculturas y otros elementos; así como alguna fotografía, descripciones y un esquema total del retablo que, con el título de *Relación de las Sagradas Reliquias que se veneran en su Capilla de S. A. M. Basílica Mayor de Santiago de Compostela*, fue realizado en Santiago poco antes del incendio.

No hay duda, como ha señalado Otero Túñez, que tanto Bernini como Cabrera inspiran sus obras, prácticamente coetáneas, en piezas helenísticas que forman parte de las colecciones artísticas del Vaticano; la mayor diferencia estriba en los tercios estriados y los dedicados a figuración de cada una de ellas, así como en los motivos representados en ellos. En el caso de las piezas compostelanas, únicamente se figura con relieves el tercio inferior, estriando los otros dos –juntos componen una pieza de unos 4 metros de altura–. Además, al no conocer el Cabildo el carácter alegórico eucarístico de los pámpanos y vides de las piezas vaticanas, le indican a Gregorio Español que sustituya los que aparecen en las trazas de Cabrera por elementos tomados de las columnas del coro de la Catedral, con lo que se incluyen figuras de niños desnudos y cabezas de ángeles en combinación con elementos vegetales diversos en series de dos columnas.

Se trata, en todo caso de unas piezas con importancia capital en la historia del arte español, al tratarse, como demostró Otero Túñez, de las primeras columnas salomónicas del siglo XVII en España y corresponderse con una fecha tan temprana, casi simultánea a la reintroducción del modelo por Bernini. A partir de entonces, iban a ser una constante en el arte español del Barroco.

Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 459-535; Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*. Madrid, 1966; Fernández Gasalla, L.: "Bernardo Cabrera", en *Artistas gallegos arquitectos (siglos XVII y XVIII)*. Vigo, 2004. Pp. 45-63; García Iglesias, J. M.: *A Catedral de Santiago e o barroco*. Vigo, 1990; García Iglesias, J.M.: "La Edad Moderna", en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col. Patrimonio histórico gallego, I. Laracha, 1993. Pp. 284-389; García Iglesias, J. M.: "Bernardo Cabrera, arquitecto-entallador del Barroco gallego", en *Estudios sobre historia del arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*. Santiago, 1993. Pp. 201-213; García Iglesias, J. M.: "Arquitectos del siglo XVII". En García Iglesias, J. M.: *El Barroco (I)*. Galicia Arte, T. XIII. A Coruña, 1993; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907; Otero Túñez, R.: "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad de Santiago*, 63. 1955. Pp. 337-344; Pérez Costanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: "Gregorio Español en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago", en *Archivos Leoneses*, 65. León, 1979. Pp.123-132; Vila Jato, M<sup>a</sup>. D.: *Escultura manierista*. Santiago, 1983.



**INMACULADA**

Autor: Atr. Pedro Taboada

Cronología: Segunda mitad del siglo XVII

Procedencia: Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 80 x 41 x 38,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Pedro Taboada ha sido señalado por diversos autores como el más dotado de los continuadores de los modos de trabajar de Mateo de Prado y, de hecho, muchas de sus obras deben ponerse en relación con realizaciones previas de este y, en consecuencia, con formas de influencia castellana, donde se formó con Gregorio Fernández.

Aunque se conservan pocos datos acerca de la vida de este autor, parece que era natural de la parroquia de San Cibrao de Barreiro, en el municipio lucense de Antas de Ulla, donde nacería en torno al año 1628. En 1642 aparece en Compostela y, muy posiblemente, entra a formarse en el taller de Bernardo Cabrera que por esos años desarrollaba una importante labor en la Catedral, tanto en el nuevo retablo de reliquias como en la capilla mayor. Su contacto con Cabrera sería la vía de entrada de Taboada en la Catedral, donde colabora en la decoración escultórica del tabernáculo hacia el año 1660; y para otros trabajos en Santiago, destacando el realizado para la capilla de la Cofradía del Rosario en la Iglesia de Bonaval.

Tras unos años en Ourense regresa a Compostela, donde llevará a cabo sus principales obras, en el retablo mayor de la Iglesia de San Agustín y en el de la capilla de Nuestra Señora del Socorro de San Martín Pinario.

En todos sus trabajos, se hace evidente su influencia vallisoletana, recibida a través de la obra de Mateo de Prado, tal y como ha señalado Otero Túñez. Este el caso de la Inmaculada que se conserva en el Museo Catedral, de la que apenas se conocen



datos históricos, que fue atribuida por el propio Otero, a la mano de Pedro Taboada y en la que se sigue el modelo iconográfico introducido por Gregorio Fernández de pieza de pequeño tamaño, posición frontal, rostro aniñado, largos cabellos dispuestos sobre los hombros y las vestiduras y manos orantes. Piezas muy estilizadas y de marcados pliegues, en las que la policromía de las telas tiene un componente simbólico, aquí azul celeste estrellado en el manto.

La obra se asienta sobre una base, bastante deteriorada, con nubes y cabezas de ángeles que, seguramente, estarían acompañados de una media luna en la parte inferior que se ha perdido. Se trata de una pieza de devoción que ocuparía algún altar o retablo en la Catedral y que, tras perder esta función, pasó con el tiempo a integrarse en los fondos del Museo.

Fernández Gasalla, L.: "Jerónimo de Castro y Pedro Taboada", en VV. AA.: *Artistas gallegos escultores (siglos XVI y XVII)*. Vigo, 2004. Pp. 340-367; García Iglesias, J. M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*. Vigo, 1990; García Iglesias, J. M.: "La escultura: siglos XVII y XVIII". En *El Barroco (II)*, Galicia Arte. T. XIV. A Coruña, 1993; González Paz, J.: "Un retablo de Pedro Taboada, escultor del siglo XVII", en *Compostellanum*, 10, 1965. Pp. 335-336; Hervella Vázquez, J.: "Mateo de Prado y su escuela en Ourense. Obras documentadas", en *Porta da Aira*, 1. 1988. Pp. 51-70; Otero Túniz, R.: "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 1, 1956. Pp. 733-763; Otero Túniz, R.: "Vírgenes «aparecidas» en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 3. 1958. Pp. 167-192; Otero Túniz, R.: "Escultura", en VV. AA. *Historia del arte hispánico, IV. El Barroco y el Rococó*. Madrid, 1978.

**SAN FERNANDO**

Autor: Juan de Seoane

Cronología: 1679

Procedencia: realizado para su actual emplazamiento

Material: Madera policromada

Dimensiones: 200 x 120 x 80 cm

Ubicación actual: Museo Catedral, Tesoro

En 1671, Fernando III, hijo de Alfonso IX y doña Berenguela y Rey de León y Castilla, es canonizado por el Papa Clemente X. Con tal motivo se celebran en la Catedral de Sevilla unos fastos de los que Fernando de la Torre Farfán hace una contemporánea y deliciosa descripción en una obra que, seguramente, ha tenido gran influencia en la actual concepción del Baldaquino de la Capilla Mayor de la Catedral compostelana. Parece claro, como señala García Iglesias, que Domingo de Andrade conoce el libro en el momento en que se encarga de las obras en la Catedral y lo utiliza.

Solo dos años después de la canonización se recibe en Santiago el encargo Real para que “se erija un altar en esta Santa Iglesia a la advocación del Señor Rey San Fernando”. El altar recibiría, en 1679 la imagen del Santo Rey, realizada por Juan de Seoane. El sencillo retablo que la enmarca es una obra de Rafael de la Torre, de la década de 1920, que sustituyó al retablo realizado por Diego de Sande según diseño de Fernando de Casas en la primera mitad del siglo XVIII.

La influencia que el referido “Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando”, publicado en Sevilla en 1671, tiene en Seoane a la hora de ejecutar el encargo se aprecia a simple vista en algunos de los grabados de la citada publicación, así como en las descripciones que De la Torre Farfán realiza de estos: “*La Imagen del SANTO REY, Armado de las Reales Pieças, con que solía admirarle, y temerle la campaña: Gola, Peto, y Espaldar gravados de Oro, Braçales y Grevas de lo mismo, Calça entera de Obra, Botas de Ambar, y Espuelas*



de Oro, Sobre los Ombros el Manto Real Bordado de Leones, y Castillas, en la Mano la espada Gloriosa, y sobre la Frente por la Corona de Rey, la Diadema de Santo" y, aún precisa más: "su Trage como es costumbre, Armado de la Cinta arriba de Pieças Ricas de Azero, gravados de labores Doradas, Calça entera de Obra, vestida con Ayre Marcial, y calçadas las Espuelas sobre las Botas justas: Además abrochado el cuello con Gran loya; y tendido con desembaraço, por los Ombros, hasta cubrir parte del Pedestal, el Real y Brillante Manto. Con la Mano Derecha tendía aquella Heroica, y Soberana espada, con la que le restauró a la Iglesia tanta luridición, y a Dios tan innumerables Sacrificios; y con la otra, levantada al Cielo, le bolvia la Corona Real, que tantas vezes confessó que le devia a su Agrado".

La imagen de Santiago se corresponde con ambos grabados y descripciones de forma casi exacta, en un tipo de iconografía del Monarca Santo habitual en la época barroca. Adopta, asimismo, en este caso esa actitud agradecida a Dios elevando la vista ofreciendo su espada, con la derecha, y la bola del mundo con la Cruz que sostiene con la mano izquierda.

De la Torre Farfán, F.: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando*. Sevilla, 1671; Nieto Yusta, C.: "San Fernando, 1679". En *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 242-243; Yzquierdo Peiró, R.: "Regreso a su capilla en la Catedral", en *El Correo Gallego*, 7 de agosto de 2006.



**VIRGEN DE LA LECHE**

Autor: Luisa Roldán "La Roldana"

Cronología: Ca. 1700

Procedencia: Legado de don Francisco J. de Cisneros

Material: Terracota policromada y madera

Dimensiones: 35 x 25,5 x 5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Luisa Roldán, La Roldana, era hija y destacada discípula del escultor sevillano Pedro Roldán, llegando a ser, en los últimos años del siglo XVII uno de los principales artistas españoles, como demuestra el hecho de que, desde 1692, fue escultora de cámara de su Majestad, título con el que, precisamente, firma la obra que pertenece a los fondos artísticos de la Catedral de Santiago desde que fue legada, a su muerte en 1750 por D. Francisco Jerónimo de Cisneros, Canónigo de la Catedral y Arcediano de Nendos.

La firma de la pieza contextualiza, además, su realización dentro del llamado, por los expertos en esta autora, período madrileño, englobando sus años en la Corte hasta su muerte en 1704.

La obra es un verdadero compendio de algunas de las principales características del proceso creativo de Luisa Roldán: en primer lugar está realizada en terracota policromada, material predilecto de la autora y que utilizará habitualmente en sus obras; se trata de una pieza de reducidas dimensiones, para la devoción particular, otra de las señas de identidad de La Roldana, especialmente en este último periodo de su vida y, finalmente, el tema mariano y de forma muy particular, la iconografía de la Virgen de la Leche, humanizando la figura de María como Madre con una especial sensibilidad, que, se repite hasta en otras tres ocasiones en su catálogo de obras conocidas.

Por todo ello constituye, a pesar de sus reducidas dimensiones, una de las principales muestras artísticas del último barroco que se conservan en el Museo Catedral.





ACS. Leg. 197. "Testimonio del requentto de los vienes y alaxas del señor Arzediano de Nendos, echo por el señor prouisor Don Policarpo de Mendoza, y vicario xeneral desta ciudad y arzouispado de Santiago en el año de 1750"; García Olloqui, M<sup>a</sup> V.: *La iconografía en la obra de Luisa Roldán*. Sevilla, 1989; García Olloqui, M<sup>a</sup> V.: *La Roldana*. Sevilla, 2000; Gilman Proske, B.: *Luisa Roldán at Madrid*, Nueva York, 1964; López Calderón, M.: "Virgen de la Leche", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 260-263; McClure, S. A.: *The Terracottas of Luisa Roldán in the Hispanic Society of America*. Nueva York, 2008; Singul Lorenzo, F.: "Virxe do Leite", en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 98-99; Taín Guzmán, M.: "Andalucía y la Catedral de Santiago, ss. XVII-XVIII", en *Santiago - Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 444-481; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 90-91; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27.



### SUEÑO DE SAN JOSÉ

Autor: Anónimo español

Cronología: S. XVIII

Procedencia: retablo en la capilla de *Sancti Spiritus* en la Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 140 x 145 x 25 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Se trata de una pieza prácticamente inédita en el Museo y que tradicionalmente se ha relacionado con un retablo dieciochesco situado en la capilla de *Sancti Spiritus*, seguramente modificado o sustituido en los últimos años del siglo XIX o principios del XX, momento en que se realizaron diversas intervenciones en esta capilla.

El actual marco parece haber sido añadido al relieve con posterioridad. Este destaca por su gran profundidad y sentido narrativo de la escena representada, el momento en que el ángel se aparece en sueños a San José para tranquilizarle y encomendarle la misión de hacerse cargo del Niño al que dará a luz María, pues es el Hijo de Dios. La escena se completa con detalles anecdóticos y elementos decorativos, con gran riqueza en su policromía y tratamiento de los paños y un innegable sabor del barroco compostelano en toda la composición.

La pieza fue sometida a una profunda restauración en el año 2005, recuperándose parte de su policromía original para posteriormente incorporarse a la exposición permanente del Museo.

Barral Iglesias, A. e Yzquierdo Perrín, R.: *Catedral de Santiago. Guía artística*. León, 2004; VV. AA.: *San Francisco e o Belén*. Catálogo de exposición. Santiago, 2014.





**APARICIÓN DE LA VIRGEN DEL PILAR A SANTIAGO**

Autor: Atr. Diego de Sande

Cronología: Ca. 1720

Procedencia: Catedral, retablo de Santiago en el Tesoro

Material: Madera policromada

Dimensiones: 65 x 166 x 11 cm

Ubicación actual: Depósito en la Casa Sacerdotal. Santiago de Compostela

En la pared occidental del actual Tesoro – Capilla de San Fernando, en el lienzo norte del Claustro, se fue montando, con el tiempo, un altar dedicado a la Vida



de Santiago Apóstol que tenía, como pieza principal, el llamado *Retablo Goodyear*, ofrenda de peregrinación de John Goodyear en el año 1456 al cual se sumó, a modo de *predella*, el *Tríptico con escenas de la Pasión*, pintado por Maestre Fadrique en el primer cuarto del siglo XVI y, finalmente, coronando el conjunto como si de un tímpano se tratase, se incluyó el relieve de la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, atribuido a Diego de Sande y fechado en la década de 1720.

Se trata de una obra encargada para ser colocada en dicho conjunto, un hecho que condicionó su forma y dimensiones, además de la temática elegida para el mismo, completando un ciclo jacobeo en el cual se narraba la relación de Santiago con Jesucristo, en el *Tríptico*; y la vida del Apóstol, desde su vocación hasta su traslación a Compostela tras su Martirio en Jerusalén, donde regresó tras predicar en Hispania -todo ello en el *Retablo Goodyear*-.

La imagen de María preside el campo central del relieve y se talla casi en bulto completo, con un carácter jerárquico sobre Santiago, arrodillado ante ella, en actitud orante, en un lateral, mientras que al otro lado, al final de un paisaje ondulado, se representa la ciudad de Zaragoza, donde según la tradición habría tenido lugar este pasaje.

El conjunto fue deshecho en época contemporánea y cada una de sus piezas reutilizada individualmente en diferentes lugares de la Catedral, pasando finalmente a formar parte, en distintos momentos, de los fondos del Museo Catedral. El relieve

de la *Aparición de la Virgen del Pilar*, no obstante, se depositó temporalmente en el proyectado Museo Diocesano, desde donde pasó a la capilla de la Casa Sacerdotal en la que se encuentra en la actualidad.

Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Virgen del Pilar", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 457; García Iglesias, J. M.: "Repertorio iconográfico mariano en la Catedral de Santiago y la Corticela", en VV. AA.: *II Semana Mariana en Compostela*. Santiago, 1996. Pp. 15-46; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2012; García Iglesias, J. M.: "La Virgen del Pilar. De Zaragoza a Santiago de Compostela, siglos XVII y XVIII". En *Estudios de historia del arte. Libro-homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza, 2013; Monterroso Montero, J. M.: "A Virxe do Pilar aparécese a Santiago". En *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 100-101; Otero Túniz, R.: "Vírgenes «aparecidas» en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, III, 4. Santiago, 1958. Pp. 167-192. Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64.





**SANTA MARÍA DE LA BLANCA**

Autor: G. Fernández Prieto

Cronología: 1744

Procedencia: Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 142 x 65 x 35 cm

Ubicación actual: Catedral. Retablo capilla de la Blanca

Habitualmente, ocupa el lugar central del retablo neogótico, obra de Magariños, de la Capilla de la Blanca o de *los España*, en la girola de la Catedral compostelana; si bien durante la novena dedicada a la Inmaculada Concepción, se coloca en la Capilla Mayor de la Basílica jacobea.

En 1744, se le encarga, al escultor compostelano Gregorio Fernández Prieto, la talla de una imagen, que debía tener “las manos juntas y tres querubines a sus pies”, destinada al retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Blanca, que se está ejecutando al mismo tiempo.

Poco se sabe del citado Gregorio Fernández, más allá de que trabajó, por esos años, a las órdenes de Fernando de Casas en la realización de diversas figuras de la fachada del Obradoiro; su posible participación, con Francisco de Lens, en algunas obras para el Hospital Real y la realización de unos ángeles para la parroquia de San Verísimo de Sergude.

La pieza, realizada en maciza madera de castaño, fue vaciada parcialmente en su parte posterior, tal y como era habitual en la época cuando se presentaba agrietamiento en la madera. De este modo, se perdió el final de la inscripción que todavía puede leerse casi en su totalidad: “D<sup>N</sup> JUAN D ESPAÑA FIGVEROA PATRONO DELLA. AÑO DE 1774. PINTÓ POR SV DEVOCION D<sup>N</sup> IOSEPH VICENTE MARZOA Y ESPAÑA. CAP<sup>N</sup> DESTA CAP<sup>A</sup>.”

Iconográficamente, la imagen responde a las características propias de una Inmaculada de los años centrales del siglo XVIII, con el referido manto azul, las manos juntas, a la altura del pecho -otras veces se colocan sobre este-, ángeles en la base y la mirada elevada al cielo. Faltan, sin embargo, la media luna y la serpiente a los pies; ello hace que, igualmente, se pueda hablar de una Asunción.



El culto de Santa María la Blanca surgió en Burgos, a finales del siglo IX, en relación con la reconquista, alcanzando un rápido desarrollo en los territorios cristianos, que se consolidará a lo largo de los siglos, gracias, sobre todo, a su avance a través del Camino de Santiago, donde perviven santuarios, romerías e imágenes con dicha advocación. La más importante se encuentra, no obstante, en Vitoria, de la que la Virgen Blanca es patrona desde 1854.

Su introducción en la Catedral de Santiago debe vincularse a las peregrinaciones medievales y, de manera especial, al impulso recibido del Arzobispo Manrique (1351-1362), quien propuso la dedicación de una capilla en el claustro catedralicio, que no llegó a realizarse. Habrá que esperar a los últimos años del siglo XIV para que, bajo el patronazgo inicial de D. Juan Miguélez do Camiño, continuado, tras su fallecimiento, por D. Fernán González do Preguntoiro, se dedicase la capilla en la girola, tal y como consta en la inscripción conservada sobre el arco de entrada: “ESTA CAPELA MANDOV FAZ(er) – JOHAN MIG(uele)Z DO CAMI(ñ)O CI(u)DADANO D STIAGO – ACABOVNA FERNAN G(onzalez) DO PREGUNTOIRO SEV S(uces)OR”. Años después, pasó el patronato de la capilla a D. Juan de España, adoptando, desde los principios del siglo XVI, el título de “Capilla de Nuestra Señora de la Blanca o de los España”, que se ha mantenido en la actualidad.

La capilla, que presenta una planta irregular por estar encajada entre las del Salvador y San Juan, está cubierta con bóveda de crucería y, en sus laterales alberga las sepulturas de, entre otros personajes, los citados fundadores y patronos. Debió tener una imagen y retablo góticos que fueron sustituidos, en 1744, por un retablo churrigueresco a cargo de José Malvárez, el cual, a su vez, sería reemplazado, en 1906 por el actual, dedicado a la Inmaculada Concepción.

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; *El Culto y la Capilla de Santa María la Blanca en la S. I. Catedral de Santiago de Compostela (Notas para una monografía)*. Archivo Catedral de Santiago, Cuadernos 22c11; Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares*. T. I. Santiago, 1881; Guerra Campos, J. y Precedo Lafuente, J.: *Guía de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1981; *Nuestra Señora la Blanca. Novena y notas históricas acerca de su culto y su Capilla en la S. I. Catedral de Santiago*. Santiago, 1934; Otero Túñez, R.: “La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”, en *Compostellanum*, 1. Santiago, 1956. Pp. 733-763; Otero Túñez, R.: “Vírgenes aparecidas en la escultura santiaguesa”, en *Compostellanum*, 3. Santiago, 1958. Pp. 167-192; Yzquierdo Peiró, R.: “La imagen de Santa María de la Blanca”, en *El Correo Gallego*, Santiago, 14 de diciembre de 2008; Zepedano y Carnero, J. M<sup>a</sup>: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana*. Lugo, 1870.

**SANTIAGO PEREGRINO**

Autor: José Gambino

Cronología: 1754

Procedencia: retablo Sala Capitular. Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 128 x 80 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

La Sala Capitular constituye uno de los espacios singulares del recorrido del Museo Catedral y mantiene, en la actualidad, su función de espacio de reunión periódica del cabildo catedralicio. Tras el incendio que en 1751 devastó los llamados *palacios capitulares*, se realizaron obras bajo la dirección de Lucas Ferro Caaveiro, en las cuales deben incluirse, en el año 1754, el retablo rococó que realiza para dicho espacio el italiano Bartolomé Sernini, que se configura para una única imagen, un Santiago peregrino, encargada a José Gambino por el Cabildo, que pagó por el trabajo la cantidad de 500 reales, tal y como consta en la documentación conservada en el Archivo catedralicio.

Gambino, de antepasados italianos, siempre estuvo vinculado a la actividad artística de Compostela y fue el principal escultor de la Galicia de los años centrales del siglo XVIII, combinando magistralmente formas clasicistas con la introducción del estilo rococó en la imaginería gallega. Creó una importante escuela posterior de la que su yerno y discípulo José Ferreiro ha sido el mejor representante.

En la Catedral compostelana dejó una destacada impronta a través de sus obras, muchas veces colaborando en los principales proyectos que se llevaban a cabo, por esos años, en la misma, siendo el autor de algunas de las mejores esculturas de la fachada del Obradoiro o de la *Fe* que preside la de la Azabachería. Así mismo, es el autor del *Santiago matamoros* por excelencia, el que se encuentra en el camarín abierto en la que fue puerta de la desaparecida Capilla de don Lope de Mendoza, al final del brazo norte del crucero.

En la iconografía del Apóstol, incorporó importantes elementos que habrían de tener continuidad en artistas posteriores y dejó ejemplos tan conocidos como los



Santiagos que rematan la fachada del Pazo de Raxoi -en colaboración con Ferreiro-, el *Santiago peregrino* de la Iglesia de las Orfas o el de uno de los retablos del crucero de la Iglesia del Monasterio de Oseira.

Podría decirse que esta pieza obra es un compendio, en versión rococó, de varias representaciones del Apóstol Santiago en su Catedral; así, la postura y su colocación, recuerdan al *Santiago peregrino* de la Capilla Mayor o a la imagen que remata la fachada de la Puerta Santa; mientras que el rostro y la esclavina siguen los del *Santiago “del abrazo”*. Su modelo retoma aquel de Apóstol vestido de peregrino, tan característico de los últimos años de la Edad Media. Es, así mismo, una obra de especial devoción en los miembros del Cabildo de la Catedral.

Álvaro López, M.: *Gambino. 1719-1772*. Vigo, 1997; Barral Iglesias, A.: “El Museo y el Tesoro”, en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col Patrimonio histórico gallego 1. Laracha, 1993; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; García Iglesias, J. M.: *Galicia, tempos de barroco*. A Coruña, 1990; García Iglesias, J. M.: “La Edad Moderna”, en *La Catedral de Santiago de Compostela*. Col Patrimonio histórico gallego 1. Laracha, 1993; García Iglesias, J. M.: *El Barroco (II)*. Galicia Arte XIV. A Coruña, 1993; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; López Calderón, M.: *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago, 2009; López Calderón, M.: “José Gambino”, en *VV. AA.: Artistas gallegos escultores. Siglos XVIII y XIX*. Vigo, 2004. Pp. 114-147; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. X. Santiago, 1908; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: “El Barroco”, en *Historia del Arte Gallego*. Madrid, 1982; Otero Túñez, R.: “José Gambino”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 15. Santiago, 1974. Pp. 106-109; Otero Túñez, R.: “Saint Jacques Pèlerin”, en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Catálogo de exposición. Gante, 1985; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral”, en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-64; Yzquierdo Perrín, R.: “El Apóstol Santiago y los peregrinos”, en *XXIX Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra, 2011. Pp. 192-199; Yzquierdo Perrín, R.: “El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente”. En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.



5.2.5 LA EDAD CONTEMPORÁNEA





**VIRGEN DEL CARMEN**

Autor: Atr. a Francisco Antonio María Rodeiro

Cronología: Tercer cuarto del siglo XIX

Procedencia: Catedral

Material: Madera policromada

Dimensiones: 115 x 44 x 34 cm

Ubicación actual: Catedral. Capilla de San Andrés

La devoción a la Virgen del Carmen tardó en hacerse un hueco en Compostela, durante mucho tiempo prácticamente monopolizada por el culto a la Virgen del Rosario. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, en los años finales de esta centuria, cuando alcanza un mayor desarrollo gracias, especialmente, a la fundación de conventos carmelitanos en Santiago y su área de influencia.

La pieza que preside el altar de la Capilla de San Andrés de la Catedral, datada en el tercer cuarto del siglo XIX responde fielmente a la tipología habitual: María vestida con la indumentaria carmelita, hábito castaño, escapulario con el emblema de la orden y larga capa de paño blanca. Rodeiro, a quien se atribuye esta obra, toma como base el modelo desarrollado a finales del siglo XVIII por José Ferreiro, una derivación, a su vez, del de su maestro José Gambino. Se trata, por tanto, de una evolución dentro de la imaginería compostelana con abundantes ejemplos en diversas iglesias de la comarca.

El escultor compostelano Francisco A. Rodeiro trabajó en el entorno de la capital gallega en el período comprendido entre 1833 y 1873, fecha de su muerte, tras la que continuaría con su taller abierto su hija Dolores. Alumno en el taller de Bartolomé Fernández, junto a su compañero Liñares encabezaron el campo de la imaginería religiosa en pleno período de crisis de la misma, a pesar de lo cual son bastante numerosas las piezas atribuidas a este escultor, pendiente, todavía, de un estudio en profundidad de su obra.



Esta imagen de la Virgen del Carmen presidió el Altar en el cual el Papa Benedicto XVI celebró Misa en la Plaza del Obradoiro el 6 de noviembre de 2010 con ocasión de su visita a la Tumba de Santiago.

Cardeso Liñares, J.: "El escultor Rodeiro", en *Compostellanum*, 35. Santiago, 1990; Cardeso Liñares, J.: "Francisco Rodeiro", en VV. AA.: *Artistas galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*. Vigo, 2004. Pp. 289-317; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; García Iglesias, J. M.: "Repertorio iconográfico mariano en la Catedral de Santiago de Compostela y la Corticela", en *II Semana Mariana*. Santiago, 1997. Pp. 15-46; González Lopo, D. L.: "las devociones religiosas en la Galicia moderna (siglos XVI-XVIII)", en *Galicia Renace. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 290-303; López Calderón, M.: *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*. Santiago, 2009; López Calderón, M.: "Virgen del Carmen", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago 2010. Pp. 158-161; López Vázquez, J. M.: "Del neoclasicismo a 1950", en López Vázquez, J. M. y Seara Morales, I.: *Arte contemporáneo. Galicia Arte*. T. XV. A Coruña, 1993. Pp. 136-319; Otero Túniz, R.: "Vírgenes aparecidas en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 3. Santiago, 1958. Pp. 167-192; Villaverde Solar, M<sup>a</sup> D.: "Liñares y Rodeiro: dos escultores compostelanos del siglo XIX", en *Compostellanum* 3-4, Santiago, 2000. Pp. 813-840.



**SANTA SUSANA**

Autor: Aniceto Marinas

Cronología: 1902

Procedencia: Catedral, capilla de San Juan o Santa Susana

Material: Madera policromada

Dimensiones: 175 x 70 x 66 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre las reliquias que se trajo Gelmírez de Braga en 1102, episodio conocido como el *pío latrocinio*, -en realidad una hábil maniobra política del prelado compostelano para afianzar la prevalencia de la sede compostelana frente a sus rivales-, se encuentran las de Santa Susana, que acompañaron a las de San Fructuoso, San Silvestre o San Cucufate. Inicialmente, cada reliquia ocupó sitio individualizado en capillas de la Catedral o del vecino San Martín Pinario, salvo las de Santa Susana, que pasaron a instalarse en la capilla dedicada al Santo Sepulcro construida en un alto cercano a la Catedral, una muestra de la gran importancia que, desde su misma llegada a Compostela, siempre se dio a Santa Susana, la cual terminaría siendo nombrada, en los primeros años del siglo XX, copatrona de la ciudad.

Con motivo de la nueva ubicación del relicario compostelano en la Capilla de los Reyes, en el edificio claustral, que contó con la construcción de un retablo a cargo de Bernardo Cabrera y Gregorio Español, se reunieron las reliquias de los santos de Braga. Años después, los restos de la Santa se trasladaron a un nuevo relicario realizado en plata en 1683 por M. Vieites, que recibió el encargo del Canónigo Martínez de Loaisa. Este relicario sobrevivió al incendio de 1921 y pasó a ocupar una nueva ubicación en el retablo de Magariños, formando conjunto, en un lateral, con sus compañeros *portugueses*.

Dentro de la tradición de ofrendar piezas a la Catedral compostelana, con un renovado sentido, D. Joaquín Martínez encargó al reputado artista Aniceto Marinas -uno de los más importantes escultores españoles de su época-, la realización de una escultura de Santa Susana "para la Iglesia Catedral de Santiago de Compostela". Una crónica publicada por *Blanco y Negro* el 28 de junio de 1902, da cuenta de



una visita al estudio del artista donde el redactor pudo ver la obra recién terminada, acompañándose el artículo de una fotografía de la pieza. La crítica es muy favorable a una obra que toma como referencia el modo de trabajar de los “imageros cristianos de la gran época”, valorándola por encima de formas contemporáneas que no eran del gusto del autor del texto.

También se hace constar y con el tiempo se ha podido comprobar fehacientemente, como Marinas tuvo ocasión de ver abierto el relicario de la Santa y conocer de primera mano los ricos paños orientales que cubrían el cuerpo. Estas telas, recuperadas en los últimos años de la década de los 90 del siglo XX, se han incorporado a los fondos del Museo Catedral como piezas destacadas de sus colecciones textiles. El artista viste a la imagen, representada a la manera romana, recordando los orígenes patricios de Santa Susana, reproduciendo con detalle dichos tejidos, en un verdadero alarde historicista.

La obra fue ubicada, en la Catedral, en la Capilla de San Juan, ocupando la parte principal del retablo barroco, para lo que se retiró parte del mismo. De este modo, la capilla adoptó también el nombre de Santa Susana, en la girola catedralicia, -dándole la importancia que la copatrona merecía en las proximidades del Sepulcro apostólico-. En 2010, la obra se encontraba en muy mal estado de conservación y hubo de ser sometida a una compleja restauración, tras la cual formó parte de la exposición *Santiago, punto de encuentro. Obras maestras de la Catedral y la Fundación Caixa Galicia*, que se celebró con gran éxito en Santiago y, tras su clausura, se integró en los fondos del Museo, siendo una de sus incorporaciones más reciente; recuperando el retablo su pequeño baldaquino, ahora con una imagen barroca de Santa María Salomé cobijado bajo el mismo.

Barrios Pitarque, M.: *Aniceto Marinas y su época*. Segovia, 1980; Blanco Fandiño, J. F.: “Santa Susana”, en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 268-271; Díaz Fernández, J. M.: “O «Pío Ladroízo» de Xelmírez”, en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. París, Roma, Santiago, 2010. Pp. 158-165; “En el estudio de Marinas”, en *Blanco y Negro*. Madrid, 28 de junio de 1902. P. 5; Falque, E. (Ed.): *Historia Compostelana*. Madrid, 1994; Pérez, C.: “La escultura del siglo XX”, en *Cuadernos de arte español de Historia 16*. Madrid, 1992; Villarta, A.: “Don Aniceto Marinas”, en *ABC*. 15 de julio de 1945.



**CORTAVIENTOS DE LA PUERTA SANTA**

Autor: Francisco Leiro

Cronología: 1993

Procedencia: Catedral de Santiago

Material: Relieve en madera de cedro

Dimensiones: 260 x 150 x 26 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El cortavientos de la Puerta Santa encargado a Francisco Leiro, uno de los artistas gallegos más reconocidos e internacionales, con motivo del Año Santo 1993 -que supuso la puesta en marcha, por la Xunta de Galicia, del programa Xacobeo que tanto ha tenido que ver en la revitalización del Camino de Santiago y en el auge del fenómeno jacobeo-, solo se utilizó ese año y el siguiente Año Santo, celebrado en 1999, pues mientras la Puerta Santa permanecía cerrada era sustituido por la clásica plancha metálica decorada con motivos geométricos y, en 2004, se estrenó la nueva puerta de doble hoja de bronce con escenas en relieve de la vida de Santiago, obra del compostelano Jesús León. En ese momento, la pieza de Leiro abandonó su carácter funcional y, musealizada, se convirtió en una de las más destacadas de los, por el momento todavía escasos fondos contemporáneos del Museo Catedral.

Se trata de una hoja de madera en la que se representa, en relieve, la Traslación del cuerpo de Santiago desde el puerto de Jafa hasta Iria Flavia, un tema iconográfico habitual y que tiene diferentes ejemplos, de épocas diversas, en la propia Catedral compostelana, pero que, tal vez, no era el más apropiado para la Puerta Santa.

Entodo caso, la solución de la escena por parte de Leiro es magistral, representando un tema jacobeo desde un punto de vista mariner, en estrecha vinculación con la realidad de la Galicia contemporánea.



Blanco Fandiño, J. F.: "*Traslatio*. Cortavientos de la Puerta Santa", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 102-105; Castro, X. A.: "Leiro, la fuerza tranquila", en *Lápiz*, 23. Madrid, febrero de 1985. Pp. 56-60; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Hermida, X.: "Leiro coloca su Puerta Santa en la Catedral de Santiago", en *El País*, 15 de noviembre de 1993; Olmo, S.: "Francisco Leiro", en VV. AA.: *Artistas galegos escultores. Expresionismos – Abstraccións*. Vigo, 2003. Pp. 19-51; Penelas Figueira, S.: "Los años ochenta", en VV. AA.: *Arte Contemporáneo (I)*. Galicia Arte. T. XVI. A Coruña, 1999. Pp. 273-371; Yzquierdo Peiró, R.: "Cortavientos de la Puerta Santa", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 110-111; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-65.



## 800

Autor: Manuel Patinha

Cronología: 2011

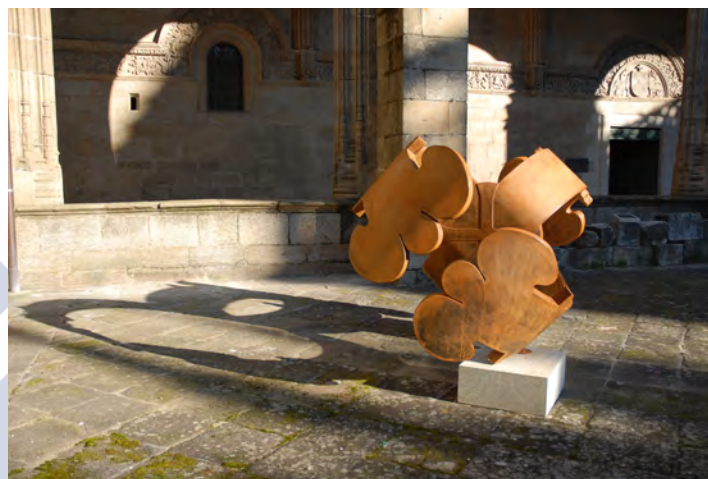
Procedencia: Ofrenda al Apóstol de Hijos de Rivera S. A. en el 800 aniversario de la consagración de la Catedral

Material: Acero cortén

Dimensiones: 220 x 130 x 130 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El 21 de abril de 1211, con la presencia de Alfonso IX de León, de su hijo Fernando y de los principales magnates del reino, tenía lugar en la Catedral la ceremonia solemne de consagración de la misma, presidida por el Arzobispo Pedro Muñiz acompañado por el Cabildo y por los obispos de Ourense, Lugo, Mondoñedo, Tuy, Coria, Guarda, Évora, Lisboa y Lamego. De todo ello da fe la copia del Acta de Consagración transcrita en el *Tumbo B* con el certificado notarial de quien tenía ante sus ojos el documento original. Con la ceremonia se ponía fin a un proyecto comenzado hacia el 1075 por impulso de Alfonso VI y del Obispo Diego Peláez, desarrollado en sucesivas fases a lo largo de 136 años, con la participación de maestros de obras, artistas, talleres, prelados, monarcas y personajes diversos que terminaron por configurar la base de la actual Catedral, que a lo largo de más de 800 años ha ido incorporando obras y estilos artísticos a la misma.



En el año 2011, con motivo de la celebración del VIII Centenario de la citada ceremonia, la Catedral de Santiago, a través de su Museo y el Consorcio de la ciudad de Santiago, desarrollaron toda una serie de actividades conmemorativas al amparo de la declaración de la efeméride como de especial interés público por parte del Gobierno de España. La programación tuvo una importancia fundamental para el impulso del Museo, pues supuso la remodelación de sus dos primeras plantas -el llamado Museo arqueológico-, la celebración de importantes exposiciones sobre la historia y el arte de la Catedral, la edición de publicaciones, etc. completando todo ello un proyecto más ambicioso y a medio plazo para dotar a la institución de las necesarias herramientas de gestión cultural para garantizar su futuro y conservación.

Coronando la conmemoración, desde el Museo se impulsó la posibilidad de encargar a un artista la realización de una pieza contemporánea que además de dejar testimonio del 800 aniversario sirviese para iniciar un nuevo apartado en las colecciones artísticas de la Catedral centrada en el arte más actual. Una de las entidades patrocinadoras de la celebración, la gallega Hijos de Rivera, fue la mecenas del proyecto escultórico encomendado al artista portugués Manuel Patinha, afincado en Galicia desde hace muchos años y donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera artística.

La pieza, realizada en acero cortén simbolizando el paso del tiempo en la oxidación del material que, sin embargo, muestra un carácter perdurable y resistente en su esencia -tal y como le sucede a la propia Catedral-, toma como referencia formal una de las doce cruces de consagración que rodean el perímetro interior de la Basílica y que tuvieron un especial protagonismo en la ceremonia aludida. De igual manera que estas cruces son memoria de aquel momento, 800 quiere ser un testimonio para la posteridad, como hito de una nueva etapa en la Catedral que, parafraseando a Álvaro Cunqueiro "dure mil primaveras más".

Los brazos de la cruz se torsionan abrazándose formando sendos cerros que, a su vez forman un 8, conteniendo, por tanto, los 800 años que lleva en su título y espíritu. La iluminación solar de la pieza, colocada en una esquina del patio del claustro catedralicio, en determinadas horas del día permite proyectar una gran sombra en forma de 8, dejando con ella una impronta temporal en la propia fábrica del edificio.

Es, por último, una obra de arte contemporáneo que se inserta en la propia Catedral, abriendo esa puerta al futuro que se pretendió con la celebración del octavo centenario, recuperando para la Iglesia compostelana su carácter de entidad creadora de arte y cultura, en este caso con la colaboración de una empresa de importancia capital para el desarrollo de la economía gallega del siglo XXI.

Blanco, C.: "Manuel Patinha", en VV. AA.: *Artistas Gallegos Escultores (expresionismos – abstracciones)*. Vigo, 2003. Pp. 351-381; Blanco Fandiño, J. F.: *Manuel Patinha: 20 anos de escultura*. Catálogo de exposición. Ferrol, 2009; Fernandes, M<sup>a</sup> J.: *Manuel Patinha: esculturas e deseños*. Catálogo de exposición. Lisboa, 2002; Patinha, M.: *Octavo centenario de la consagración de la Catedral de Santiago de Compostela. Proyecto de escultura conmemorativa*. Archivo Museo Catedral, 2011; Penelas Figueira, S.: "Los años ochenta", en VV. AA.: *Arte Contemporáneo (I)*. Galicia Arte. T. XVI. A Coruña, 1999. Pp. 273-371; Pinharanda, J. y Castro, X.: *Manuel Patinha, esculturas*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999; VV. AA.: *A escultura actual en Galicia. Galicia terra única*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997; Yzquierdo Peiró, R.: *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, R.: "800", en *El Correo Gallego*, 4 de marzo de 2012.

## 5.3 PINTURA

### 5.3.1 MINIATURA





## TUMBO A

Autor: *Scriptorium* compostelano  
Cronología: Ca. 1130-1140  
Procedencia: Catedral de Santiago  
Material: Tinta sobre pergamino  
Dimensiones: 49,4 x 35,4 x 3,7 cm  
Ubicación actual: Archivo Catedral

El *Tumbo A* es uno de los principales y más destacados cartularios medievales de la Península Ibérica y uno de los mejores exponentes del desarrollo histórico de la iglesia de Santiago desde sus orígenes, con el descubrimiento de los restos del Apóstol, hasta el siglo XIII. En época del Arzobispo Gelmírez se inició la realización del *Tumbo*, a cargo del Tesorero Bernardo, compuesto por un total de 71 hojas de pergamino en los que se va recopilando la documentación más relevante vinculada a la Iglesia compostelana, siguiendo un orden cronológico. Al momento inicial pertenecen los primeros 40 folios, siendo, los restantes, adiciones posteriores.

La realización del *Tumbo* tenía como objeto evitar la dispersión de la documentación y conservarla, pues muchos documentos se encontraban en malas condiciones y fueron copiados en esta compilación para evitar su pérdida, sobre todo en un momento en que la Iglesia de Santiago se hallaba en plena etapa de consolidación y auge.

A la primera parte del volumen, tras el proemio que sirve de introducción, pertenece la miniatura en la que se representa la *Inventio*, junto con las imágenes de los monarcas y personajes de la realeza leonesa y gallega de la época, uno de los principales atractivos de esta pieza cuyo original se custodia en el Archivo de la Catedral de Santiago -en el Museo Catedral se exhibe un facsímil del mismo-.

Con el nombre latino de *inventio* se denomina el descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago en *Arcis Marmoricis*, en la primitiva diócesis de Iria Flavia, en época



del Obispo Teodomiro. Ello supuso el inicio del culto jacobeo en el norte de la Península Ibérica.

Entre las miniaturas de los reyes, que van abriendo los documentos correspondientes a cada reinado, se puede citar, por su significación para la Catedral, la de Alfonso IX, bajo quien se consagró en 1211 y que es una de las dos miniaturas a folio entero con que cuenta la obra. En el cuerpo superior de la escena se representa al Rey a caballo, con lanza y escudo con el emblema de la monarquía leonesa, inserto en una arquitectura acastillada propia de la decoración de la época; mientras que en el inferior se ilustra el reino de León.

Caucci, J.: "Tumbo A de la Catedral de Santiago", en *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*. Catálogo de exposición. Roma, 2000. P. 299; López Alsina, F.: "El cartulario medieval como fuente histórica, el Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela", en Gai, L. (Ed.): *Pistoia e il Camino de Santiago: una dimensione europea nella Toscana medievale*. Perugia, 1984. Pp. 93-117; López Alsina, F.: "Tumbo A de la Catedral de Santiago", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 248-249; Lucas Álvarez, M.: *Tumbo A de la Catedral de Santiago. Edición y estudio*. Santiago, 1998; Montero Díaz, S.: "La miniatura del Tumbo A de la Catedral de Santiago", en *Boletín de la Universidad de Santiago*, 17, 1933. Pp. 167-189; Moralejo Álvarez, S.: "La miniatura en los Tumbos A y B", en VV. AA.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985. Pp. 45-62; Moralejo Álvarez, S.: "La iconografía regia en el Reino de León (1157-1230)", en *II curso de cultura medieval, Aguilar de Campoo*. León, 1992. Pp. 139-152; Portela Pazos, S.: *Anotaciones al Tumbo A de la Catedral de Santiago*. Santiago, 1949; Sánchez Ameijeiras, R.: "Tombo A da Catedral de Santiago de Compostela"; en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 372-373; Sánchez Sánchez, X. M.: "Imagen ecuestre del rey Alfonso IX", en *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. Catálogo de exposición. A Coruña, 2008. Pp. 111-112; Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981; Yzquierdo Peiró, R.: "Descubrimiento de los restos de Santiago por el Obispo Teodomiro. Tumbo A de la Catedral", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 18-19. Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 104-105.

**LIBER SANCTI IACOBI. CÓDICE CALIXTINO**

Autor: *Scriptorium* compostelano  
 Cronología: Mediados del siglo XII  
 Procedencia: Catedral de Santiago  
 Material: Tinta sobre pergamino  
 Dimensiones: 31 x 28,4 x 6 cm  
 Ubicación actual: Archivo Catedral

Lo más probable es que el *Codex Calixtinus* se concibiese en Santiago en la época del Arzobispo Diego Gelmírez y su realización se prolongaría en varias etapas. El código se estructura en cinco Libros, cada uno de los cuales se completa con documentos y añadidos. El Libro I contiene la liturgia -música y texto- para la Misa y Oficio de las festividades de Santiago. La mayor parte de este primer libro se atribuye al Papa Calixto II, a quien debe el nombre por el que es conocido. El Libro II detalla los *Milagros de Santiago*; el Libro III relata el traslado de los restos de Santiago desde Jafa hasta Compostela; el IV, también conocido como *Pseudo Turpín*, -aludiendo a Turpín, Arzobispo de Reims a quien se atribuye su redacción-, narra las gestas de Carlomagno en España y, desde 1619 hasta 1966, fue separado del manuscrito, formando un volumen independiente y sufriendo algunas alteraciones. Por fin, el Libro V es la *Guía del Peregrino* e incluye una descripción de la Catedral en el momento de su redacción que se ha convertido en herramienta imprescindible para los estudiosos a la hora de conocer cómo era la catedral románica de Santiago; este último libro se atribuye a Calixto II y a Aymeric Picaud, su Canciller.

Entre los apéndices cabe destacarse que en el I se contienen 22 composiciones polifónicas, lo que constituye una primicia en la Europa del momento, aun cuando debió añadirse al Código hacia 1173; y en el II, en el que aparece el Himno de los peregrinos a Compostela *Dum pater familias*.

El ejemplar que se conserva en la Catedral de Santiago presenta varios niveles





de iluminación y de ilustración que estructuran y ornamentan los contenidos del manuscrito y que se corresponden con diferentes momentos entre los cuartos segundo y tercero del siglo XII, pudiéndose apreciar diferentes manos, fuentes e influencias en los iluminadores.

Díaz y Díaz, M. C.: *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Burgos, 1988; Díaz y Díaz, M. C.: "Códice Calixtino", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 399-401; Herbers, K.: "O Códice Calixtino. O libro da igrexa compostelá", en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 122-141; Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. (Trad.): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago, 1951; Moralejo Álvarez, S.: "La miniatura en los Tumbos A y B", en VV. AA.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985. Pp. 45-62; Sánchez Sánchez, X. M.: "Códice calixtino", en *Yo Camino*. Catálogo de exposición. Ponferrada, 2007. Pp. 66-67; Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981; Singul, F.: "Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus", en *Santiago, la Esperanza*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999; pp. 320-321; Singul, F.: "Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 52-55; Stones, A.: "The decoration and illumination of the Codex Calixtinus at Santiago de Compostela", en Stones, A. y Williams, J.: *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tubinga, 1992. Pp. 137-184; Stones, A.: "Ilustración no Códice Calixtino", en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 142-157; Stones, A.: "Códice Calixtino", en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 374-375; Yzquierdo Peiró, R.: "Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 38-39. Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 106-107; Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Códice Calixtino. Ex re signatur Iacobus liber iste vocatur*. Catálogo de exposición. Santiago, 2012; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35; Yzquierdo Perrín, R.: "A propósito del Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus", en *XXXI Ruta cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra, 2013. Pp. 106-108.



**TUMBO B**

Autor: *Scriptorium* compostelano  
 Cronología: Ca. 1326  
 Procedencia: Catedral de Santiago  
 Material: Tinta sobre pergamino  
 Dimensiones: 46 x 32 cm  
 Ubicación actual: Archivo Catedral

En época del Arzobispo D. Berenguel de Landoria, en la primera mitad del siglo XIV, se retomó la ordenación documental de la Catedral compostelana, iniciada en tiempos del Arzobispo Gelmírez con la compilación cartularia del *Tumbo A*. El principal motivo de este renovado interés por los documentos estaría, al contrario que dos siglos antes, en que la Iglesia compostelana pasaba por un momento delicado, con pleitos y disputas con los burgueses de la ciudad, que se oponían a los recuperados poderes del Arzobispo por otorgamiento real.

De este modo, el Arzobispo dio orden de recopilar los documentos, sobre todo con un interés funcional: conocer mejor sus posesiones y derechos, que estaban amenazados en aquel momento, disponiendo de forma rápida de la documentación precisa.

Para una mayor claridad y ante la diversidad de materiales existentes, se decidió dotar al proceso de un sistema organizativo que, sin embargo, no se siguió siempre de forma clara; los privilegios reales y diplomas pontificios se compilarían en el llamado *Tumbo B*, continuación de su predecesor, que fue por el que se comenzó, con documentación en su mayor parte de los siglos XII al XIV; la documentación de tipo particular iría al *Tumbo C* y las normas internas y comunitarias al *Libro de constituciones*.

El folio 2v del *Tumbo B* contiene una representación clave en la iconografía de Santiago el Mayor, en este caso, se trata de una escena doble datada en 1326. La parte superior presenta un Santiago sedente con báculo en *tau* que guarda similitudes con el Santiago *del abrazo* del altar mayor de la Catedral, aquí enmarcado en una arquitectura y con los discípulos, Atanasio y Teodoro, identificados por sendas cartelas, a sus lados.



En la parte inferior de la página, aparece un Santiago caballero abatiendo a sus enemigos, situados a sus pies, vencidos y decapitados, con gran expresividad, mientras en el lado izquierdo de la página se representa un castillo. Una cartela en la esquina derecha, identifica a Santiago *Miles Christi*. No se trata, sin embargo, a pesar de la gran influencia que esta imagen tuvo en la evolución de esa iconografía tiempo después, de un Santiago matamoros; el Apóstol acude, en esta ocasión, en rescate de la Iglesia compostelana y de su prelado, D. Berenguel de Landoria, que se encontraba refugiado en el castillo de A Rocha Forte, por la revuelta de los burgueses compostelanos contra él.

En el folio 207 del *Tumbo B* se encuentra la transcripción del documento original alusivo a la consagración de la Catedral, el 21 de abril de 1211, con la presencia del Arzobispo Pedro IV y del Rey Alfonso IX, que se considera, a los efectos, como el acta de consagración de la Catedral.

*Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago. 1325.* Díaz y Díaz et al. (Eds.) Santiago, 1983; González Balasch, M<sup>a</sup> T. (Ed.): *Tumbo B de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2004; López Alsina, F.: "Tumbo B de la Catedral de Santiago", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 421-422; Moralejo Álvarez, S.: "La miniatura en los Tumbos A y B", en VV. AA.: *Los tumbos de Compostela*. Madrid, 1985; Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981; Sicart Giménez, A.: "La iconografía de Santiago en los textos medievales", en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1983. Pp. 28-30; Yzquierdo Peiró, R.: "Acta de consagración de la Basílica de Santiago", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 66-67; Yzquierdo Perrín, R.: "La miniatura en Galicia en la baja Edad Media", en VV. AA.: *La miniatura y el grabado de la baja Edad Media en los archivos españoles*. Zaragoza, 2012; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35.

## BREVIARIO DE MIRANDA

Autor: *Scriptorium* compostelano  
Cronología: Mediados del siglo XV  
Procedencia: Catedral de Santiago  
Material: Tinta sobre pergamino  
Dimensiones: 21,7 x 17,2 x 10,4 cm  
Ubicación actual: Archivo Catedral

El llamado, desde el siglo XIX, *Breviario de Miranda*, en alusión a uno de sus últimos poseedores, D. Pedro de Miranda, familiar del Arzobispo D. Alfonso II de Fonseca, cuyo nombre aparece escrito, en letras de oro en los márgenes de una de las primeras páginas, es una pieza datada en los años centrales del siglo XV que constituye la mejor muestra de manuscrito iluminado de la baja Edad Media gallega.

Su origen hay que ponerlo en relación con la familia del Arzobispo D. Rodrigo de Luna, prelado en Compostela entre 1449 hasta 1460, al figurar sus emblemas, aunque parcialmente ocultos por los de un propietario posterior, D. Pedro Bermúdez de Castro, Deán de la Catedral compostelana. Así, el canónigo que aparece, como donante, cobijado bajo el manto de la Magdalena en una de las miniaturas del Breviario, sería, posiblemente, uno de los muchos familiares que acompañaron a D. Rodrigo de Luna en Santiago.

El manuscrito constituye un importante testimonio de la antigua litúrgica compostelana, pues en sus páginas figuran copiados oficios del Códice Calixtino y hay una adaptación en sus textos a devociones propios de Compostela, como Santa María Salomé, Santa Susana, San Silvestre, San Cucufate o San Fructuoso, así como a santos peregrinos: San Francisco o Santo Domingo de Guzmán. Junto a todo ello, su salterio sigue una versión propia de la tradición mozárabe, lo que acaba por conferirle un especial valor desde el punto de vista de su contenido.

Por lo que se refiere a las miniaturas, estas se basan en los modelos castellanos



de la época, en que vivía un periodo de especial auge; presentando una gran riqueza en las orlas y en las letras iniciales, aunque no presenta ninguna iluminación a toda página.

Ayuso Marazuela, T.: "Un arcaico salterio mozárabe en un código compostelano", en *Compostellanum*, 4. 1959. Pp. 565-580; Díaz Fernández, J.M.: "Breviario compostelano, llamado de Miranda", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993; Díaz Fernández, J. M.: "Breviario compostelano, llamado de Miranda", en *Los rostros de Dios*. Catálogo de exposición. Santiago, 2000. P. 375; Sánchez Sánchez, X. M.: "Breviario de Miranda", en *Códices. Xoias das catedrais galegas na Idade Media*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. P. 60; Sicart Giménez, A.: *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago, 1981.





5.3.2 PINTURA MURAL





**ÁNGEL MÚSICO**

Autor: Anónimo hispano

Cronología: Finales del siglo XV

Procedencia: Torre del Arzobispo Gómez Manrique

Material: Pintura al fresco

Dimensiones: 100 x 120 x 25 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En la excavación realizada en el año 1984 bajo la Capilla de San Fernando, se hallaron restos del interior de la torre defensiva que se empezó a construir en los años centrales del siglo XIV por impulso del Arzobispo don Gómez Manrique. Dichos restos se sumaron a aquellos aparecidos, al otro lado, con motivo de los trabajos arqueológicos en el claustro renacentista, que dieron como resultado el descubrimiento de importantes elementos del claustro medieval y el arranque exterior de una torre que fue identificada por Yzquierdo Perrín como la citada de Gómez Manrique.

Entre los restos hallados destacan importantes fragmentos de pinturas murales que se han datado en los años finales del siglo XV y que, predominantemente, están formados por elementos decorativos de tipo geométrico y ricos colores. También se han hallado algunos restos figurativos que hacen pensar en la posible existencia de un ciclo iconográfico angélico, destacando, en este caso, tres fragmentos triangulares que, una vez unidos forman una escena en la que se aprecia, sobre fondo carmesí, la figura de un ángel, arrodillado, tocando un órgano portátil. Estilísticamente, cabe enmarcar la obra en la mano de algún autor de influencia hispano-flamenca, propia de la época.



Carrero Santamaría, E.: "La capilla de los arzobispos, el tesoro y la torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Anuario del departamento de historia y teoría del arte (Universidad Autónoma de Madrid)*, Vols. IX-X, 1997-1998. Pp. 35-48; Carrero Santamaría, E.: "Ángel músico. Restos de pintura mural procedentes de la Torre de don Gómez Manrique", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición*, Santiago,

1999. Pp. 344-345; López Ferreiro, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Santiago, 1968; Monterroso Montero, J. M.: *Informe histórico previo. Murales de la Torre de Don Gómez Manrique y la Capilla de San Fernando*, Museo Catedral. Santiago, 2005; Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006; Yzquierdo Perrín, R.: "Aproximación al estudio del claustro medieval de la Catedral de Santiago", en *Boletín del Seminario de estudios Fontán Sarmiento*, nº 10, 1989. Pp. 15-43.



**LUNETOS CAPILLA DEL TESORO**

Autor: Pedro Noble

Cronología: 1542

Procedencia: Ubicación original

Material: Pintura al fresco

Ubicación actual: Museo Catedral

Los lunetos de la actual Capilla del Tesoro o de San Fernando, fueron pintados al fresco hacia 1542 con sendas escenas, la *Ascensión* en el lado oeste, justo frente a la antigua puerta de entrada a este espacio; y la *Asunción de María* frente a él, en el lado este, sobre el citado acceso al viejo *Sacrarium*.



Con estas pinturas murales, sin parangón en el renacimiento gallego, se culminaba la decoración de este espacio, para el que poco tiempo antes, se había encargado a Cornielles de Holanda la realización de un retablo para albergar las reliquias de la Catedral compostelana.

Pérez Constanti recoge el dato de su autoría, en 1542, fecha que según López Ferreiro “se leía pintada sobre la ventana que da luz a la capilla”, por el portugués Pedro Noble, uno de los principales pintores renacentistas activo en Galicia y, por aquellos años, con numerosos encargos en la Catedral compostelana.

Ambas escenas se adaptan a la forma arquitectónica obligando al autor, en algún caso, a forzar sus posiciones y a alargar su anatomía, avanzando detalles de un próximo manierismo, que llegaría con fuerza a la Catedral de la mano de Juan Bautista Celma. En contraposición a ello, se observan también detalles de influencia romana e, incluso, de la escuela flamenca de los primeros años del siglo XVI.

Además de los referidos lunetos, Pedro Noble llevaría a cabo una decoración

pictórica más amplia en la capilla, de lo que quedan testimonios documentales y algunos restos en las bóvedas de la misma.

García Iglesias, J. M.: "Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: La pintura" En *Cuadernos de estudios Gallegos*, XXXI, 1978-1980; García Iglesias, J. M.: "Hacia una caracterización de la iconografía jacobea en la Galicia del siglo XVI" En *Compostellanum*, XXIX, 1984; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago, 1906; Monterroso Montero, J. M.: *Informe histórico previo. Murales de la Torre de Don Gómez Manrique y la Capilla de San Fernando*, Museo Catedral. Santiago, 2005; Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 50-65.





**VIDA DE SANTIAGO EL MAYOR**

Autor: Manuel Arias Varela

Cronología: 1780

Procedencia: Ubicación original

Material: Pintura al fresco

Ubicación actual: Museo Catedral

En la antesala capítular o biblioteca, situada en el lienzo occidental del edificio claustral -los llamados *Palacios Capitulares*, actualmente incluidos en el Museo Catedral- se encuentra, decorando su bóveda plana diseñada por Lucas Ferro Caaveiro, un completo programa iconográfico centrado en la *Vida de Santiago* que en opinión de Manuel Murguía, “en su género es de lo mejor que se conoce en la ciudad, llamando la atención el medallón central por su bien trazada composición y dibujo”.

La autoría y cronología de estas pinturas murales ha sido objeto de debate entre diversos autores, tal y como han señalado Monterroso y Fernández Castiñeiras, quienes afirman que las pinturas significarían “el broche pictórico del barroco compostelano”, atribuyendo su ejecución a Manuel Arias Varela y fechándolas en el año 1780, atendiendo a la documentación que se conserva en el Archivo de la Catedral sobre un pago al artista por su trabajo en la “ante sala del Cabildo”.

La complejidad y profundidad en el mensaje del programa iconográfico desarrollado en la bóveda de la Biblioteca hacen pensar en la probabilidad de que el artista siguiese el dictado del propio Cabildo para enaltecer la imagen de Santiago Apóstol en su papel de titular de la Iglesia compostelana y protector de la monarquía hispánica. En este sentido, no se haría sino reafirmar el mensaje del tabernáculo barroco de la Capilla Mayor.

La parte central de la bóveda está ocupada por un gran medallón en el que se representa, con una combinación de azules, la *Coronación de Santiago*; un ángel está colocando la corona sobre la cabeza de un Santiago peregrino orante ante la imagen



de María que le recibe en la Gloria, presidida por una Trinidad.

A la izquierda de la Coronación se representa el *Martirio de Santiago* ante las murallas de Jerusalén. Al otro lado, la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*, en ambos casos, recurriendo a la sanguina, en contraste con la escena central.

Los laterales de la bóveda, en cuyos ángulos se sitúan los Santos Padres de la Iglesia, completan el ciclo de Santiago con otras catorce escenas que siguen los relatos de la tradición jacobea: *El encuentro del Apóstol con los magos Hermógenes y Fileto*, *La curación de los endemoniados*, *La aparición de la Virgen del Pilar*, *La Traslación de Jafa a Iria Flavia*, *La Reina Lupa*, *Atanasio y Teodoro ante el legado de Roma*, *la Liberación de los discípulos de Santiago*, *el hundimiento del puente sobre el Tambre*, *Los discípulos de Santiago amansan dos toros en el monte Ilicino*, *el Traslado de los restos de Santiago de Iria a Compostela*, *el entierro de Santiago*, *la Inventio*, *La aparición de Santiago a Ramiro I* y *el Tributo de las cien doncellas*. En la parte inferior aparecen los símbolos jacobeos: la concha, el sepulcro, la estrella y la cruz de Santiago.

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1933; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega. 1750-1850*. Santiago, 1992; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. X. Santiago, 1909; Monterroso Montero, J. M. y Fernández Castiñeiras, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago, 2006; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1884; Rodríguez G. de Ceballos, A.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid, 2000; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 50-65.



5.3.3 PINTURA DE CABALLETE



**TRÍPTICO CON ESCENAS DE LA PASIÓN**

Autor: Maestre Fadrique

Cronología: Primer cuarto del siglo XVI

Procedencia: Predela retablo en Capilla del Tesoro. Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre tabla

Dimensiones: Última Cena: 28,5 x 120 x 3,2 cm; Oración en el Huerto: 28,5 x 60 x 2,7 cm; Lavatorio: 28,5 x 57,9 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral



En sus estudios sobre la pintura en la Catedral de Santiago en el siglo XVI, el profesor García Iglesias destaca dos figuras, Maestre Fadrique y Pedro Noble, que llevarían a cabo diversos trabajos pictóricos en la Catedral dentro de un estilo renacentista que, en el campo de la pintura dejaron algunos ejemplos y que con la llegada a la Catedral, años después, de Juan Bautista Celma y su concepción manierista, quedarían en un segundo plano ante la fuerza del versátil artista aragonés.

A Maestre Fadrique, le asigna, primeramente, hacia los años 20 del siglo XVI, la dirección de varios trabajos en Santiago, destacando la decoración del Salón del Palacio Arzobispal de Alonso III de Fonseca, labor en la que también había de participar Francisco López. También le atribuye la dirección de otros trabajos, siempre con una concepción *a la romana*, abandonando el, hasta entonces, dominante estilo hispano-flamenco e introduciendo, en la Galicia de la época, el estilo renacentista.

El *Tríptico con escenas de la Pasión del Señor* perteneció a la predela del retablo de San Silvestre, situado en el *Antecabildo*, cuando el Cabildo estaría ubicado en el espacio actualmente ocupado por la Capilla de las Reliquias. Las tablas correspondientes al Lavatorio y a la Oración en el Huerto, de menor tamaño, se situaban en los laterales, mientras que la de la Santa Cena se encontraba entre ellas.

En el conjunto se pueden apreciar aspectos relativos a la citada introducción de propuestas renacentistas, como la construcción de un espacio en perspectiva, tanto en interiores como en los paisajes, aunque todavía se observan ciertas características arraigadas de herencia hispano-flamenca, como el recurso a remarcar la proximidad o lejanía de las figuras según el tamaño de las mismas.

Durante un tiempo, desde el primer tercio del siglo XVIII, estas tres tablas se



incluyeron en la parte inferior de un retablo centrado en la *Vida de Santiago el Mayor*, colocando como pieza principal, sobre el tríptico, el *Retablo Goodyear* y, coronando el conjunto, un relieve en madera policromada con la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, atribuido a Diego de Sande. Tras la separación de las distintas piezas que formaban este conjunto, el relieve pasó, en depósito, a la Capilla de la Casa Sacerdotal de Santiago y las tablas de Maestre Fadrique y el *Retablo Goodyear* se incorporaron a los fondos del Museo Catedral.

López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa M. Iglesia de Santiago*, T. VIII. Santiago, 1906; García Iglesias, J. M. "Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: la pintura" En *Cuadernos de estudios gallegos*, XXXI (1978-1980); Yzquierdo Peiró, R. "Tríptico con escenas de la Pasión del Señor" en *Domus Iacobi*, catálogo de exposición. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 50-65.



**RESURRECCIÓN Y ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS**

Autor: Juan B. Celma

Cronología: 1569

Procedencia: Capilla Mayor. Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre tabla

Dimensiones: 183 x 141 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Juan Bautista Celma fue uno de los principales artistas españoles del último tercio del siglo XVI y de los primeros años del siglo XVII. De origen aragonés, se definía a sí mismo como “un pintor que funde metales”, ya que, además de la pintura, dominaba la rejería y la orfebrería.

En la Catedral compostelana desarrolló un prolijo trabajo a lo largo de casi treinta años, dejando obras como el artilugio que, aun hoy en día, se utiliza para mover el Botafumeiro a lo largo del crucero de la Catedral, los delicados púlpitos de bronce que flanquean la entrada al presbiterio o las pinturas, actualmente ocultas y pendientes de una necesaria restauración, de la Capilla Mayor.

En 1569 se encargaron a Celma una serie de tablas para el cerramiento del ábside hacia la girola. Por ello, debían ser piezas de considerable tamaño para ser colocadas en los espacios entre columnas de forma que pudiesen ser contempladas por ambas caras representando escenas de la Vida y Pasión de Cristo por la cara interior y de los misterios gloriosos del rosario en la exterior.

De este conjunto de cinco piezas solo se ha conservado, en la Catedral compostelana, el que se corresponde con un fragmento de Resurrección por su lado interior, apreciándose, únicamente los pies de Jesucristo triunfante y unos soldados romanos que duermen y, en el reverso, una Adoración de los Magos.

La pieza ha sufrido diversos avatares a lo largo de



la historia que le han causado un importante deterioro, pese a lo cual mantiene rasgos de una evidente calidad técnica y de un profundo conocimiento del arte italiano de la época, sirviendo de ejemplo de la introducción en la Catedral del estilo manierista. El mecenazgo de la Fundación Caixa Galicia ha permitido, en el año 2010, su recuperación para el patrimonio de la Catedral y su retorno a las salas del Museo tras una compleja restauración.

Chamoso Lamas, M.: "Juan Bautista Celma, un artista del siglo XVI", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 12. Santiago, 1957. Pp. 330-357; García Iglesias, J. M.: *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*. Resumen de tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1979; García Iglesias, J. M.: "Contribución al estudio artístico de la Catedral de Santiago en el siglo XVI: la pintura", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, Santiago, 1978-1980; García Iglesias, J. M.: *La pintura manierista en Galicia*. A Coruña, 1986; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago, 1905; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVIII*. Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: *O renacemento en Compostela*. Santiago, 1991; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Proyecto Galicia, Arte, T. XII. A Coruña, 1993; Villaamil y Castro, J.: "El tesoro sagrado de la Catedral de Santiago", en *Museo Español de Antigüedades*, V. Madrid, 1877; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, S.: "Resurrección y Adoración de los Reyes Magos", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 222-227.



**MARÍA VELA EL SUEÑO DE JESÚS NIÑO**

Autor: Atr. Guido Reni

Cronología: Ca. 1630

Procedencia: Atr. Legado del Arzobispo D. Pedro Carrillo

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 80 x 102 cm

Ubicación actual: Tesoro, Museo Catedral

Existía en la Catedral compostelana la tradición de la posible presencia, en sus colecciones artísticas, de obras de Guido Reni que habrían llegado a ellas a través del legado del Arzobispo Pedro Carrillo, una posibilidad que se vio acrecentada en 1992 con la publicación de un trabajo de Fernández Gasalla sobre el tema. Por este motivo, cuando aparecieron unos años después dos lienzos que, juntos, representarían la *Anunciación*, se apuntó a la posibilidad de que, en efecto, dos de los cuatro cuadros de Reni que habrían colgado de los salones del palacio Arzobispal durante el episcopado de Carrillo fueran estos que se exponían en la Sala Capitular de la Catedral.



El estudio publicado por Pita Galán en 2007 descarta completamente esta posibilidad y data los lienzos en el siglo XVIII, bastante después de la muerte de su supuesto pintor en 1642, por lo que, posiblemente, como apunta la citada autora, se trate de copias, el Arcángel San Gabriel -que habría perdido su pareja- siguiendo, de forma bastante fiel, a pesar de los añadidos que presenta en la actualidad, una obra de Guido Reni; y la imagen de María, incorporada después al conjunto, basada en una obra de Maratta. Ambos modelos fueron localizados por Pita Galán durante su investigación. En todo caso, estas obras continúan catalogándose en el Museo como atribuidas a Guido Reni.

No obstante, una compleja restauración, realizada en el año 2005, permitió recuperar para el patrimonio catedralicio una obra que estaba prácticamente perdida y se encontraba, junto a otras muestras de la colección pictórica, en espacios del edificio claustral, incorporados, en la actualidad a dependencias del Archivo de la Catedral.



Se trata de una imagen de *María velando el sueño del Niño Jesús* que estuvo en la Sacristía y, por sus características estilísticas, forma elíptica y similitudes con otras obras del mismo autor, se atribuyó al referido Guido Reni, sin que hasta la fecha se disponga de más datos que permitan demostrar dicha atribución.

Los fondos de la colección Zanchi, en Ginebra, cuentan con una imagen muy similar atribuida igualmente a Guido Reni y existen otras piezas de este autor y de sus discípulos con idéntica iconografía y similares formas, incluso con gran parecido a la obra conservada en el Museo Catedral, lo que no debe extrañar pues es conocido el gusto del pintor por realizar diversas versiones de una misma obra, sobre todo en el momento de mayor auge comercial de la escuela boloñesa.

Son obras que tendrían, así mismo una extraordinaria difusión por toda Europa a través de grabados, por lo que también sería posible que uno de ellos fuera copiado en lienzo por algún otro pintor de la época. Por todo ello, a falta de un estudio en profundidad de la obra, no es posible avanzar más en la autoría de la pieza, que por otro lado muestra una gran calidad, especialmente en detalles como el tratamiento del color o los volúmenes de las carnaciones; ni si, efectivamente, estamos ante una de las piezas del legado del Arzobispo Carrillo.

Bodart, D.: *The Zanchi Collection*. Roma, 1985; Díaz Fernández, J. M.: "¿Una Anunciación de Reni en la Catedral de Santiago?", en *El Correo Gallego*, 19 de julio de 1997; Fernández Gasalla, L.: "Las obras de Guido Reni en la colección del arzobispo de Santiago Don Pedro Carrillo (1656- 1667)", en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1992. pp. 430- 435; Pepper, S.: *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, 1984; Pita Galán, P.: "Estudio de los lienzos de la Anunciación conservados en la Sala Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Boletín de Arte*, nº 28, Universidad de Málaga, 2007; Salvy, G.: *Reni*. Milán, 2001; VV. AA.: *San Francisco e o Belén*. Catálogo de exposición. Santiago, 2014.



**CREDO**

Autor: Escuela de Amberes, según grabados de obras de Martín de Vos

Cronología: Mediados del siglo XVII

Procedencia: Colección canónico Andrés de Gondar. Adquisición del Cabildo

Material: Óleo sobre cobre

Dimensiones: 57,5 x 70 cm cada uno, (12 piezas en total)

Ubicación actual: Sacristía Catedral

La Sacristía alberga parte de la poco conocida colección de pintura de la Catedral, de temática eminentemente religiosa y que -libros iluminados al margen-, abarca los siglos XVI a XX. A estos fondos pertenecen varias series de cobres realizados a partir de dibujos, estampas y grabados de grandes maestros de la pintura occidental, un modo muy extendido en el manierismo y el barroco, de mover piezas de devoción con un fuerte componente contrarreformista.



Entre estas series que se conservan en la Catedral se halla el *Credo*, doce piezas en óleo sobre cobre con otras tantas escenas de la oración del *Credo de los Apóstoles* realizadas en los talleres contrarreformistas que se desarrollaron en Amberes en los últimos años del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII.

En el caso de las piezas compostelanas, datadas a mediados del siglo XVII, se tomarían como modelo grabados realizados unas décadas antes por Martín de Vos uno de los más destacados representantes de la pintura antuerpiense de finales del siglo XVI, especializado en el dibujo de estampas religiosas para los grabadores de la época, convertidos en fuente de inspiración para los artistas inmediatamente posteriores en toda la Europa católica y de América. La gran mayoría de estos grabados fueron llevados a la estampa por Adriaen Collaert, Hendrick Goltzius, Pieter de Jode, Aegidius, Jan y Raphael Sadeler, y los hermanos Wierix. Precisamente, el primero de ellos realizó una serie del *Credo* en la cual parecen estar basados los cobres de la Sacristía compostelana.

Junto con otra serie, dedicada a la *Vida de la Virgen*, que también se encuentra en la Sacristía catedralicia, pertenecieron al canónigo Andrés de Gondar, que tuvo la dignidad de Chantre y, a su muerte, fueron adquiridas por el Cabildo para enriquecer sus colecciones artísticas.

Barral Iglesias, A.: "Cáliz del Chantre Gondar", en *Santiago, La Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 386-387; De Hoop Scheffer, D.: *Holstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts (1450-1700)*, Vol. XLIV (Maarten de Vos). Rotterdam, 1996; Dirksen, V. A.: *Die Gemälde des Marten de Vos*. Parchim, 1914; Franco Mata, A.: "El Credo y el doble credo en los siglos XVI y XVII", en *XXXII Rutas cicloturísticas del Románico*. Pontevedra, 2014. Pp. 39-44; Monterroso Montero, J. M.: "Algunos ejemplos aislados de la presencia de pintura barroca española y flamenca en Galicia". En *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XLIII, 108. Santiago, 1996. Pp. 241-288; Monterroso Montero, J. M.: "Del texto a la imagen. O de como los resortes de la devoción actúan sobre las palabras y las imágenes en los siglos XVII y XVIII en Galicia", en *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 9, Universidad de Santiago, 1997. Pp. 425-448; Reinsch, A.: *Die Zeichnungen des Marten de Vos*. Tesis doctoral, Universidad de Tübinga, 1967; Soria, M.: "Some flemish sources of Baroque Paintings in Spain", en *The art bulletin*, 30. 1948. Pp. 249-259; Suite, A.: *Marten de Vos als Maler*, Berlín, 1980; Vlieghe, H.: *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*, Madrid, 1999; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*, Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27



## NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

Autor: Anónimo mexicano

Cronología: Ca. 1690

Procedencia: Legado del Arzobispo Fr. Antonio de Monroy. Reja del coro. Catedral

Material: Óleo sobre tabla

Dimensiones: 165 x 120 x 8 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Al Arzobispo Monroy (1685-1715), dominico mexicano de Santiago de Querétaro, debe la Catedral, entre otras cosas, el impulso a dos devociones marianas: la Virgen del Pilar, pues fue el fundador de la Capilla que lleva su nombre y el lugar elegido para su enterramiento y, a su llegada a Compostela, la Virgen de Guadalupe.

Precisamente, esta pieza sería traída por él de México y, con ella, se iniciaría el modelo iconográfico de la Virgen de Guadalupe que se haría frecuente en la Galicia barroca: sobre tabla o lienzo, "fiel copia del original", con la *Virgen aislada*, según el tipo apocalíptico, coronada, con rayos solares y nubes, túnica y manto. Piezas similares a estas, de los siglos XVII y XVIII son las del convento compostelano de las Madres Mercedarias, regalo de Fray Andrés de Monroy, hermano del Arzobispo; la de las Concepcionistas franciscanas de Mondoñedo o la de Santiago de Betanzos, que sería donación del mismo Arzobispo Antonio de Monroy, entre otras.

Esta pieza, de gran calidad técnica y que el prelado legaría a la Catedral de Santiago junto con las reliquias de San Cándido, estuvo en el retablo mayor de la Capilla de *Sancti Spiritus* y, después, en la reja del coro. Tras el desmontaje del mismo, en 1945, pasó a la entrada de la Capilla de las Reliquias, desde donde se incorporó a los fondos del Museo Catedral.



Barea Azcón, P.: "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España. En *Archivo Español de Arte*, T. 80 – 218, 2007. Pp. 186-198; Barea Azcón, P.: "Pintura novohispana

en Galicia, en *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. 40-41. 2008-2009. Pp. 347-362; Bonet Correa, A.: "A presencia de América en Santiago", en *Santiago e América*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 298-303; Freire Naval, A. B.: "Virgen de Guadalupe", en *Hasta el confín del mundo, diálogos entre Santiago y el Mar*. Catálogo de exposición, Vigo, 2004. P. 253; González Lopo, Domingo L. "Devociones marianas de origen americano en Galicia", en VV. AA.: *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*. Santiago, 2007. Pp. 138-139; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago, 1986. Pp. 157-163.





**VIRGEN DEL SOCORRO**

Autor: Francisco A. Couselo del Villar

Cronología: 1737

Procedencia: Sacristía Capilla de Mondragón. Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 212 x 135 cm

Ubicación actual: Sacristía. Catedral de Santiago

Aunque Couselo Bouzas le atribuye un posible origen compostelano, no se cuenta con ningún dato sobre la vida de Francisco Antonio Couselo del Villar que permita relacionarlo con una localidad determinada o un círculo artístico semejante al de García de Bouzas. Incluso, resulta difícil poder afirmar su origen gallego, a pesar de sus apellidos, si se observa su itinerario pictórico, como ha señalado Monterroso en su estudio sobre la pintura barroca en Galicia.

Se conocen, únicamente, cuatro obras firmadas por Couselo del Villar. En ellas, se muestra como un pintor que domina su oficio, que gusta del dibujo, de las grandes composiciones y de las tonalidades frías que, si es necesario, sacrifica en aras de una mayor fidelidad al modelo. En realidad, es un aventajado copista, falto de creatividad, que en todas sus obras se sirve de grabados y modelos de otros autores.

Entre 1723 y 1730, se encarga de pintar la bóveda de la iglesia del santuario de Las Ermitas y dos grandes telas, situadas en la cabecera de la misma -una de ellas es una copia del *Triunfo de la Iglesia* de Rubens-; hacia 1732-1734, se encuentra, en San Vicente de Coeo (Lugo), pintando dos altares dedicados a la *Huida a Egipto* y a *San Antonio de Padua* y, finalmente, en 1737, realiza, en la Catedral de Santiago de Compostela, la pintura que nos ocupa.

La escasa producción y casi inexistente documentación, permiten definir a Francisco Couselo como un artista itinerante, sin taller fijo ni estilo propio, cuya producción se encuentra salpicada por toda la geografía gallega.

El cuadro de la *Virgen del Socorro* de la Catedral compostelana es, en realidad, un encargo realizado por los marqueses de Santa Cruz, patronos de la catedralicia capilla de Mondragón, deseosos de incorporar en la Basílica el culto a la Virgen del Socorro, que había alcanzado un gran desarrollo en toda Galicia. En la sacristía de la misma permaneció la obra durante tiempo inmemorial, después se trasladó, en preocupante





estado de conservación, a los almacenes del Museo Catedral y, finalmente, con el mecenazgo de la Fundación Caixa Galicia, se sometió a una profunda restauración en el año 2010, tras la cual la pieza se colocó en la Sacristía de la Catedral.

Se ha señalado la poca capacidad creativa del pintor y su necesidad de acudir a pinturas y grabados de otros autores; para este caso, va a encontrar la solución muy cerca de la Catedral, pues, en 1681, Claudio Coello había pintado un magnífico cuadro de la *Virgen del Socorro* con destino a la vecina iglesia monasterial de San Martín Pinario, -en la cual se conserva actualmente y en la que, casi contemporáneamente a dicha pintura, se había fundado una cofradía con sede en la capilla del mismo nombre-.

El autor se limita a repetir todos los detalles con gran precisión, pero la obra no alcanza la elegancia del original, al contar ésta con una composición más forzada y violenta. Ha tomado, además, un punto de vista más bajo que le obliga a alargar las figuras y aumentar la tensión de sus movimientos. Por último, la gama cromática, en la que dominan los tonos oscuros de base rojiza, tampoco alcanza las calidades conseguidas por Claudio Coello.

La escena representada se ajusta a la iconografía habitual de la Virgen del Socorro, -basada en una vieja tradición que ya aparece en las Cantigas de Alfonso X el Sabio -acudiendo en auxilio de una madre a la que el demonio quiere arrebatarse a su hijo. Tal y como describe Gonzalo de Berceo, "Empezoli a dar de grandes palancadas / Non podien las menudas escuchar las granadas / Lazraba el león a buenas dinaradas / Non obo en sus días las cuestas tan sovadas"- , María sostiene al Niño con su brazo izquierdo al tiempo que, con el derecho, levanta el palo para golpear a Satanás, que casi se sale de la composición, por el ángulo inferior derecho del cuadro. Jesús extiende sus brazos y acoge al niño, que se agarra a la túnica de la Virgen, bajo su protección.

La peana barroca sobre la que se levanta la figura de María contiene la inscripción "Spes nostra Salve", -un cambio respecto al cuadro de San Martín Pinario, en donde figura, en idéntica ubicación, la leyenda "N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Patroci y Socorro"- . Finalmente, en el ángulo inferior derecho, aparece la firma y fecha de la obra: -"Franc. Couselo pinx. 1737".

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Domato Búa, S.: "Virgen del Socorro", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 276-279; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Retábulo de Nosa Señora do Socorro de San Martiño Pinario", en *Galicia no tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991; González García, M. A.: "Datos para la historia de Nuestra Señora del Socorro de Santiago de Compostela", en *Boletín de estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, 6-8, 1980. Pp. 16-22; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Monterroso Montero, J. M.: "Aproximación al estudio del patrimonio pictórico de San Martín Pinario. Cuatro ejemplos de los siglos XVII y XVIII", en *Compostellanum*, XLI, 3-4. Santiago, 1996; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Yzquierdo Peiró, R.: *Virgen del Socorro*. Informe histórico para proyecto de restauración. Inédito. Santiago, 2008.

**SANTIAGO SEDENTE DEL ALTAR MAYOR**

Autor: Juan A. García de Bouzas

Cronología: 1748

Procedencia: Sacristía. Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 191 x 146 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Juan Antonio García de Bouzas está considerado como el principal pintor en la Galicia de la primera mitad del siglo XVIII. Se le atribuye origen compostelano, ciudad en la que nació hacia 1680, en la que vivió y se formó inicialmente, -es probable que en el taller de algún artista local- y en la que murió en 1755. Únicamente en un período de su vida, durante su formación en Madrid, en el taller de Luca Giordano, no residió en la ciudad del Apóstol.

En Compostela llegaría a crear escuela, entre cuyos discípulos se pueden destacar a su hijo Miguel Antonio, a Domingo Antonio Uzal, a Manuel Arias Varela y a Gabriel Fernández.

La actividad artística de García de Bouzas en la Catedral compostelana debió iniciarse hacia el año 1707, en que realiza un retrato de la Verónica para el retablo de la Soledad, en el trascoro. Desde ese momento y hasta su muerte realizaría gran cantidad de trabajos en la Catedral, especialmente de decoración de capillas y retablos, y en otras iglesias de la ciudad.

En el año 1748, García de Bouzas presenta una súplica al Cabildo compostelano alegando que se encuentra en la miseria a pesar de los 39 años como pintor titular en la Catedral, -relacionando en dicho documento los trabajos realizados en dicho período-. El Capítulo atendió, con el pago de 500 reales, la queja del pintor que, posiblemente en satisfacción de dicha cantidad, realizó el cuadro en el que se representa la imagen de *Santiago sedente*, conocida como *del abrazo*, que preside la Capilla Mayor de la Basílica Jacobea.

García de Bouzas se ajusta al modelo de un modo bastante fiel, aunque introduce algunas modificaciones, especialmente en el marco de plata, donde incorpora, a los



lados, sendos medallones representando a los santos Teodosio y Atanasio, discípulos de Santiago cuyos restos también descansan, en la urna de plata historicista situada en la Cripta Apostólica. Asimismo, en la parte inferior del marco, introduce varios símbolos jacobeos. Y de la cabeza de Santiago ha desaparecido la aureola.

En la mano derecha, la imagen porta la cartela con la inscripción “Hic est Corpus Divi Jacobi Apostoli est Hispaniarum Patroni”, idéntico texto que el modelo escultórico. En los ángulos izquierdo y derecho, respectivamente, aparece el año y la firma del autor de la obra.

En la década de los 70 del siglo pasado, el pintor compostelano López Garabal restauró el cuadro, que pasó a colocarse en la Antesacristía de la Catedral, donde estuvo hasta 2011 en que, con motivo de la remodelación del Museo se incorporó a su colección permanente.

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; García Iglesias, J. M.: “García de Bouzas, Juan Antonio”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XV. Vigo, 1978. Pp. 168-171; García Iglesias, J. M.: “El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea”, en *Adaxe*, 3. Santiago, 1987. Pp. 57-68; García Iglesias, J. M.: *Santiago de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Monterroso Montero, J. M.: “La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XLII, 107. Santiago, 1995. Pp. 371-391; Monterroso Montero, J. M.: “Juan Antonio García de Bouzas”, en *VV. AA. Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 187-236; Nieto Yusta, C.: “Santiago sedente”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 218-219; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago sedente”, en *Yo Camino*. Catálogo de exposición. Ponferrada, 2007. Pp. 204-205; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral”, en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Peiró, S.: “Santiago sedente”, en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 150-153.

**MARTIRIO DE SAN ANDRÉS**

Autor: Juan A. García de Bouzas

Cronología: Ca. 1725

Procedencia: Sacristía. Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 296 x 195 cm

Ubicación actual: Antesacristía. Catedral de Santiago

El *Martirio de San Andrés* pintado por Murillo, que se conserva en el Museo del Prado, influenciado a su vez por el realizado décadas antes por Rubens, sirven de ejemplo a Luca Giordano a la hora de realizar su *Martirio de San Andrés*; una pieza que utilizó su discípulo en Madrid, Juan A. García de Bouzas a la hora de llevar a cabo este encargo del Cabildo para la sacristía de la Catedral compostelana, junto con un cuadro de *San Pedro* que no se ha conservado, si bien en los fondos artísticos de la Catedral sí figura una *Flagelación de Cristo* con una cartela en su parte posterior identificándolo como dicha representación de San Pedro, incorporada con ocasión de la exposición de *Homenaje a pintores compostelanos*, organizada por la Diputación de A Coruña en el año 1981



Se capta, como en los modelos citados, el momento mismo del Martirio del Apóstol, situado en el centro de la composición y punto de referencia de la escena para todos sus personajes y por la iluminación de la misma, cenital y acompañando la imagen del ángel que está presto a coronar como mártir a San Andrés.

El artista sigue a sus referentes, también, a la hora de tratar los personajes, agrupados en diferentes partes de la composición, ensayando escorzos, movimientos, expresiones y brillos metálicos en las armaduras e incorporando, un hecho habitual en García de Bouzas, un nublado paisaje urbano en el fondo.

La pieza se encontraba en muy mal estado de conservación y fue retirada de su ubicación en la Sacristía, guardándose en un almacén de la Catedral hasta su



restauración, en el año 2006, dentro del programa de recuperación de la colección de pintura impulsado por el Museo Catedral, tras la cual se colocó en la Antesacristía.

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; García Iglesias, J. M.: "García de Bouzas, Juan Antonio", en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XV. Vigo, 1978. Pp. 168-171; García Iglesias, J. M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea", en *Adaxe*, 3. Santiago, 1987. Pp. 57-68; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Monterroso Montero, J. M.: "Juan Antonio García de Bouzas", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 187-236; Romero Trillo, A.: "Martirio de San Andrés", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 302-305.





**SAN ROQUE**

Autor: Juan A. García de Bouzas  
 Cronología: Segundo tercio del siglo XVIII  
 Procedencia: Sacristía. Catedral de Santiago  
 Material: Óleo sobre lienzo  
 Dimensiones: 140 x 108 cm  
 Ubicación actual: Museo Catedral

Entre las piezas encargadas por el Cabildo a Juan Antonio García de Bouzas en los más de 20 años en que figuró como *magister pincelis* de la Catedral compostelana, se encontraría este lienzo de San Roque que estuvo colgado de los muros de la Sacristía hasta su retirada por su mal estado de conservación.

Recuperado en 2006 con otras obras de esta autor compostelano, la pieza se incorporó en 2011 a la exposición permanente del Museo como muestra de la pintura barroca en la Catedral y de su autor más destacado.

A pesar de que parte de la obra se ha perdido, esta responde a la iconografía habitual de San Roque, mostrando la llaga de su pierna, ataviado como peregrino y acompañado de un perro y un ángel.

El elemento más interesante de la pieza se encuentra, sin embargo, en su fondo, donde García de Bouzas incorpora una imagen de la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, culminada en esa época y en la que el artista trabajó pintando algunas de sus imágenes. Se trataría, por tanto, de una de las primeras representaciones que se conservan de la nueva fachada catedralicia, con una advocación de especial devoción en Compostela, por su intercesión en la peste que asoló la ciudad en el siglo XVI.



Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; García Iglesias, J. M.: "García de Bouzas, Juan Antonio", en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XV. Vigo, 1978. Pp. 168-171; García Iglesias, J. M.: "El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea", en *Adaxe*, 3. Santiago, 1987. Pp. 57-68; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Monterroso Montero, J. M.: "Juan Antonio García de Bouzas", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 187-236



**SANTIAGO MATAMOROS**

Autor: Atr. Domingo A. de Uzal

Cronología: Último tercio del siglo XVIII

Procedencia: Atr. Colegio de San Clemente. Santiago de Compostela

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 190 x 150 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el año 2001, con motivo de la realización de los estudios para la restauración de esta pieza, que se cree procedente del Colegio de San Clemente y en algún momento por determinar incorporado a los fondos artísticos de la Catedral, se descubrió una pintura subyacente con la representación del Cardenal Gil Álvarez de Albornoz a caballo en plena batalla. Para esta escena, su autor se basó en el modelo del grabado realizado en Bolonia por Francesco Curti en el siglo XVII. Este hecho sirvió para profundizar en el conocimiento de este lienzo, restaurado finalmente en el año 2006 dentro del programa de recuperación de la colección pictórica de la Catedral impulsado por el Museo.

En el informe histórico realizado con ocasión de la citada restauración, Monterroso y Fernández Castiñeiras lo atribuyeron, con ciertas dudas, al compostelano Domingo A. de Uzal, pintor poco conocido del que se sabe que tenía el taller en la calle de Santa Clara, poniéndolo en relación, en este caso, con el *Retrato de Arzobispo D. Francisco Blanco* que procede del Hospital de San Roque, atribuido, en este caso, con mayor seguridad a Uzal. Tampoco descartan, sin embargo, la posibilidad de que se deba a la mano de Miguel Antonio García de Bouzas, con quien Uzal tenía comunes características o, incluso, con el más conocido Manuel Arias Varela, que trabajó en la Catedral y realizó el parecido Santiago Matamoros de la puerta del Pórtico Real. Sea como fuere, ambos autores establecen el último



tercio del siglo XVIII como la datación más probable para esta pieza, incorporada en el año 2011 a la colección permanente del Museo acompañada de las imágenes de su radiografía para mostrar la obra subyacente.

En la escena en superficie, se representa la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo*, con el Apóstol vestido como peregrino, montando un corcel blanco y portando en la mano izquierda el estandarte de la Orden de Santiago, mientras blande la espada con la derecha atacando a los moros que se encuentran bajo el caballo. El fondo, resuelto con buen estilo, representa escenas de batalla y un cielo rojizo.

Beneyto, J.: *El cardenal Alborno. Hombre de iglesia y de estado en Castilla y en Italia*. Madrid, 1986; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Domato Búa, S.: "Santiago Matamoros", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 92-97; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. M.: *Informe de restauración: El retrato de D. Francisco Blanco y Santiago Caballero*. Inédito. Santiago, 2001; Monterroso Montero, J. M.: "El retrato como imagen de una sociedad", en *V e VI semanas galegas de historia: norte e sociedade no noroeste peninsular*. Santiago, 1998. Pp. 397-416; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65.





**RETRATO DEL ARZOBISPO D. FRANCISCO BLANCO**

Autor: Atr. Domingo A. de Uzal

Cronología: Ca. 1720-1725

Procedencia: Atr. Hospital de San Roque. Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 188 x 146 cm

Ubicación actual: Sacristía Catedral

Actualmente conservado en la Sacristía de la Catedral compostelana, se ha atribuido su realización a Domingo A. de Uzal, pintor local continuador de los esquemas de la pintura barroca en Galicia implantados por Juan A. García de Bouzas. Hay constancia, en la documentación relativa al Hospital de San Roque, -fundado en 1582 por iniciativa del Arzobispo D. Francisco Blanco tras la epidemia de peste que asoló Compostela-, del encargo realizado a Uzal, en torno a los años 1720-1725, de un retrato del citado Arzobispo "el cual fue colocado en la habitación del director, con objeto sin duda de perpetuar la memoria de este insigne bienhechor. Cobró por él 300 reales".



Estilísticamente, se trata del habitual retrato de *aparato*, con un carácter histórico, pues representa a un personaje fallecido en 1581; realizado con la intención de mantener su memoria y destacar su legado, en este caso, la construcción del citado hospital. Así, se presenta al Arzobispo sentado ante un pequeño bufete acompañado de diversos elementos que se encargan de presentarnos a un personaje dotado de autoridad y, al tiempo, que mantiene una actividad intelectual. A ello, se suman el espacio interior en que se encuentra, los elementos heráldicos que aparecen en el cuadro y, finalmente, la inscripción, con una breve semblanza biográfica: "EL YLLMO SEÑOR DN FRANCO BLANCO NATL. DEL OBPDO DE LEON. COLEGL DE STA CRVZ DE VALLADOLID OBPO DE ORENSE. OBPO DE MALAGA. PADRE DEL CONCILIO DE TRENTO. ARZOBISPO Y SEÑOR DE SANTIAGO. FUNDADOR PIADOSÍSIMO DE ESTE STO HOSPITAL PARA POBRES ENFERMOS DE MALES ESTRANOS. VIVIO EN EL GOBIERNO DE SU DIOCESIS SEIS AÑIS I 6 MESES. I MURIO EN 26 DE ABRIL DE 1581. Etatis sua 66".



Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E. y Monterroso Montero, J. M.: *Informe de restauración: El retrato de D. Francisco Blanco y Santiago Caballero*. Inédito. Santiago, 2001; Monterroso Montero, J. M.: "El retrato como imagen de una sociedad", en *V e VI semanas galegas de historia: norte e sociedade no noroeste peninsular*. Santiago, 1998. Pp. 397-416; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885.



**APARICIONES DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE**

Autor: Juan Patricio Morlete Ruiz

Cronología: Ca. 1770

Procedencia: Regalo del canónigo Juan Manuel de Losada

Material: Óleo sobre cobre

Dimensiones: 74 x 52 cm

Ubicación actual: Sala capitular. Museo Catedral

Frecuentemente confundido con la tabla anónima de *Nuestra Señora de Guadalupe* que legó a la Catedral casi un siglo antes el Arzobispo Monroy, esta rica pintura sobre cobre, con marco rococó de plata, fue regalada por el canónigo D. Juan Manuel de Losada y Quiroga en el año 1770.



Es una obra del pintor mexicano Juan Patricio Morlete Ruiz, discípulo de Miguel Cabrera y, como él, conocido especialmente por sus pinturas de *Las castas*, género costumbrista propio de la segunda mitad del siglo XVIII en América, representado los resultados del mestizaje fruto de la colonización española. También fue frecuente su preocupación por temas religiosos, con una personal mezcla de elementos autóctonos e influencias de la pintura barroca europea, gracias a lo cual tuvo bastante reconocimiento social en México y, de ahí, vendría el valor del presente del canónigo Losada a la Catedral, confirmando una devoción introducida a finales del siglo XVII por el referido Antonio de Monroy a su llegada a la Archidiócesis compostelana.

La pieza, de gran calidad pictórica sigue un modelo iconográfico que se hizo frecuente con el desarrollo del culto a la Virgen de Guadalupe, sobre todo desde su declaración como patrona de México, en el primer tercio del siglo XVIII. Así, a la verdadera imagen de la Virgen aparecida, situada en el centro de la escena, se suman, en los ángulos del cuadro, a modo de medallones, escenas referidas a la historia del indio Juan Diego identificadas por sus correspondientes cartelas. A los pies de María figura la inscripción "Non fecit taliter omni nationi" (No hizo lo mismo con todas las naciones).

En el reverso de la pieza, sobre lámina de cobre, figura la inscripción alusiva a la donación por el canónigo de Santiago Juan Manuel de Losada.

El cuadro se encuentra presidiendo la Sala Capitular, colocada sobre uno de los doseles procedentes del dormitorio de Carlos III tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara según cartones de Guillermo de Anglois y José del Castillo.

Barea Azcón, P.: "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España. En *Archivo Español de Arte*, T. 80 – 218, 2007. Pp. 186-198; Barea Azcón, P.: "Pintura novohispana en Galicia, en *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. 40-41. 2008-2009. Pp. 347-362; Bonet Correa, A.: "A presencia de América en Santiago", en *Santiago e América*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 298-303; Freire Naval, A. B.: "Virgen de Guadalupe", en *Hasta el confín del mundo: diálogos entre Santiago y el mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 254; González Lopo, D. L. "Devociones marianas de origen americano en Galicia", en VV. AA.: *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*. Santiago, 2007. Pp. 138-139; Monterroso Montero, J. M.: *La pintura barroca en Galicia, 1620-1750*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago, 1995; Taín Guzmán, M.: "La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela: muebles ebúrneos al servicio del Apóstol", en *Actas del III congreso internacional de barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, 2001. Pp. 631-640.



**LA MUJER ADÚLTERA**

Autor: Gregorio Ferro

Cronología: Ca. 1792-1797

Procedencia: Regalo del pintor a la Catedral de Santiago, 1810.

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 316 x 488 cm

Ubicación actual: Sacristía Catedral

Durante un tiempo se creyó que este gran lienzo, que cuelga de los muros de la Sacristía de la Catedral y fue restaurado en 1999 con ocasión de la exposición antológica sobre Gregorio Ferro que se celebró en A Coruña, correspondía a la serie de cuadros realizados por encargo del Arzobispo Malvar para el nuevo trascoro que se iba a construir en la cabecera neoclásica de la Catedral. Así, se consideraba que la iconografía elegida para este cuadro procedía de la fachada de Platerías y de la descripción de la misma que hace el Códice Calixtino. No obstante, el descubrimiento de una carta del propio pintor al Deán de la Catedral compostelana, fechada el 15 de diciembre de 1810, da cuenta del deseo de Ferro de que la obra encontrase un lugar adecuado en la Catedral para permanecer en ella de forma definitiva.



El interés del artista es prueba de la especial consideración que este tuvo por este cuadro, probablemente, como apuntan Fernández Castiñeiras y López Vázquez, realizado entre los años 1792 y 1797, en su academia de pintura madrileña; y Ferro lo conservaría en su poder tras ofrecérselo, sin éxito, a la Real Academia de Bellas Artes de México en 1797.

La restauración del cuadro, que se encontraba en mal estado de conservación, permitió valorarlo en su justa medida y comprobar que se trata de una pieza principal del artista de Boqueixón, el más destacado de cuantos pintores han trabajado directamente para la Catedral compostelana y uno de los mejores de su época, aun cuando esta está protagonizada por la imponente presencia de Francisco de Goya, a quien Gregorio

Ferro derrotó en el concurso por el puesto de Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el año 1804.

Tras una formación inicial en el último barroco, la llegada de Mengs a Madrid hizo que Gregorio Ferro se sumase al neoclasicismo que iba a imperar en esos años y que va a impregnar su pintura a partir de entonces. Ello se aprecia en este cuadro, donde se pueden observar influencias de grandes maestros del clasicismo en una escena en la que, al grupo principal, dispuesto en el primer plano, se suman grupos y personajes anecdóticos, todo ello enmarcado por una arquitectura salomónica que tiene especial protagonismo en todo el conjunto.

Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Ferro Requeijo, G." en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XII. Santiago, 1974. Pp. 164-167; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: "Apuntes sobre un pintor gallego de la segunda mitad del siglo XVIII: Gregorio Ferro Requeijo", en *Adaxe*, 5. Santiago, 1989. Pp. 23-33; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Gregorio Ferro", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 228-259; Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*. A Coruña, 2011; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Gregorio Ferro Requeijo", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Otero Túñez, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1979. Pp. 377-422.



**ANUNCIACIÓN**

Autor: Gregorio Ferro

Cronología: Ca. 1809

Procedencia: Proyecto de retablo del trascoro de la Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 180 x 80 cm

Ubicación actual: Sacristía Catedral

En la época de la Ilustración, el Arzobispo de Santiago, D. Sebastián Malvar y Pinto, impulsó diversas reformas para modernizar la Catedral; una de ellas, con el apoyo de sus sobrinos. D. Andrés Acuña y Malvar, Deán del Cabildo y D. Pedro de Acuña y Malvar, canónigo y ministro en la corte de Carlos IV, fue la construcción de una nueva fachada para la Puerta Santa en la cabecera de la Catedral que incluía, al interior, la realización de un nuevo coro con su correspondiente trascoro. El proyecto para esa nueva fachada se encargó a Melchor de Prado y fue presentado en 1794, si bien, finalmente, no se llegaría a ejecutar.

En 1808 se realiza un primer pago a Gregorio Ferro por la realización de los cuadros que formarían parte de los dos retablos que se colocarían a ambos lados del de la Soledad, que continuaría, como hasta entonces, presidiendo el trascoro de la Catedral -pero en una nueva ubicación-. Para ambos altares, se mantendrían las devociones que había en la nave mayor de la Catedral: la Encarnación y el Arcángel San Jorge y, sobre ellos, se dispondrían sendos medallones. Las cuatro piezas, cuyos temas fueron señalados, por parte del Cabildo, por el citado Deán y sobrino del Arzobispo, fueron realizadas por Gregorio Ferro y, al no llevarse a cabo el proyecto, terminaron por colocarse en otros lugares de la Catedral.

*La Anunciación* y *San Jorge* se encuentran en la Sacristía de la Catedral. Para el primero de ellos, Ferro toma como referencia cuadros de Mengs sobre este tema, especialmente el conservado en el Palacio Real de Madrid, del que ya había realizado



una copia años antes. Se escoge el momento mismo del anuncio a María por San Gabriel, situándose ambos personajes enfrentados y presentando a la Virgen arrodillada y en señal de humilde aceptación del mensaje. El centro de la composición, sobre la mesa, está ocupado por un jarrón con azucenas, en alusión a la Virginidad de María. Dios Padre supervisa la escena en lo alto.

Sin duda, se trata de la mejor de las cuatro piezas realizadas para el Trascoro de la Catedral.

Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Díaz Fernández, J. M.: "Anunciación", en *Los rostros de Dios*. Catálogo de exposición. Santiago, 2000. P. 374; Fernández Castiñeiras, E.: "Ferro Requeijo, G." en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XII. Santiago, 1974. Pp. 164-167; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: "Apuntes sobre un pintor gallego de la segunda mitad del siglo XVIII: Gregorio Ferro Requeijo", en *Adaxe*, 5. Santiago, 1989. Pp. 23-33; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Gregorio Ferro", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 228-259; Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*. A Coruña, 2011; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Morales y Marín, J. L. y Arnaiz, J. M.: *Los pintores de la Ilustración*. Catálogo de exposición. Madrid, 1988. Pp. 226-227; Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Gregorio Ferro Requeijo", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Otero Túniz, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1979. Pp. 377-422.

**SAN JORGE**

Autor: Gregorio Ferro

Cronología: Ca. 1809

Procedencia: Proyecto de retablo del trascoro de la Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 180 x 80 cm

Ubicación actual: Sacristía Catedral

En el altar del lateral contrario al cuadro de la *Anunciación* de encontraría el de *San Jorge*, sobre el cual se dispondría el tondo con el *Sueño de San José*, dos temas sin relación entre sí, frente al carácter mariano del otro lado; y que se ha visto como un modo de reforzar el papel de custodio de San José.

En este caso, Gregorio Ferro apuesta por una composición en *contraposto*, acentuando el movimiento y fuerza de la propia escena, el momento en que San Jorge, vestido de guerrero, clava su lanza en el dragón. Se trata de una pieza de sabor renacentista, que se acerca, incluso a obras de Rafael.

Actualmente se encuentra, como la obra anterior, en el muro norte de la Sacristía catedralicia.

Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Ferro Requeijo, G." en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XII. Santiago, 1974. Pp. 164-167; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: "Apuntes sobre un pintor gallego de la segunda mitad del siglo XVIII: Gregorio Ferro Requeijo", en *Adaxe*, 5. Santiago, 1989. Pp. 23-33; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa",



en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Gregorio Ferro", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 228-259; Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*. A Coruña, 2011; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Gregorio Ferro Requeijo", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Otero Túniz, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1979. Pp. 377-422.





## VISITACIÓN DE LA VIRGEN A SANTA ISABEL

Autor: Gregorio Ferro

Cronología: Ca. 1809

Procedencia: Proyecto de retablo del trascoro de la Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 95 cm

Ubicación actual: Tesoro. Museo Catedral

El altar dedicado a la Encarnación, en el nuevo Trascoro, se completaría en su parte superior con la representación de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, en un tondo de refinada técnica que toma como punto de partida alguna de las versiones de esta iconografía realizadas por Carlo Maratta, muy seguidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII por los pintores españoles.

Incorporado, con el *Sueño de San José*, a los fondos del Museo, tras su última restauración se exponen, ambos, en el Tesoro.

Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Ferro Requeijo, G." en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XII. Santiago, 1974. Pp. 164-167; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: "Apuntes sobre un pintor gallego de la segunda mitad del siglo XVIII: Gregorio Ferro Requeijo", en *Adaxe*, 5. Santiago, 1989. Pp. 23-33; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Gregorio Ferro", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 228-259; Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*. A Coruña, 2011; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Gregorio Ferro Requeijo", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Otero Túniz, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1979. Pp. 377-422; Yzquierdo Peiró, R.: "Visitación de la Virgen a Santa Isabel", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 104-105.







**SUEÑO DE SAN JOSÉ**

Autor: Gregorio Ferro

Cronología: Ca. 1809

Procedencia: Proyecto de retablo del trascoro de la Catedral de Santiago

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 95 cm

Ubicación actual: Tesoro. Museo Catedral

Temáticamente más próximo a las obras del altar del lado contrario, el tondo del *Sueño de San José* estaba destinado a la parte superior del retablo dedicado a *San Jorge*, en el nuevo trascoro impulsado por el Obispo Malvar. Se ha apuntado a una posible relación de las piezas para reforzar, de este modo, el carácter custodio que adoptó, a raíz de su *Sueño*, el esposo de la Virgen María.

Para esta obra, Morales ha comentado la influencia de los grabados de S. Vouet como fuente iconográfica de Gregorio Ferro, aunque también hay una evidente referencia a Mengs; con una composición de fuertes escorzos en el primer plano, acercándose más a la *Anunciación*, en el fondo del cuadro.

Junto a la *Visitación*, forma parte de los fondos del Museo Catedral.



Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*. Santiago, 1932; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Ferro Requeijo, G." en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XII. Santiago, 1974. Pp. 164-167; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: "Apuntes sobre un pintor gallego de la segunda mitad del siglo XVIII: Gregorio Ferro Requeijo", en *Adaxe*, 5. Santiago, 1989. Pp. 23-33; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Gregorio Ferro", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 228-259; Fernández Castiñeiras, E. y López Vázquez, J. M.: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*. A Coruña, 2011; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Morales y Marín, J. L.: *Gregorio Ferro (1742-1812)*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "Gregorio Ferro Requeijo", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Otero Túñez, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1979. Pp. 377-422.



**ECCE HOMO**

Autor: Juan J. Cancela del Río

Cronología: 1848

Procedencia: Retablo de la Soledad. Catedral de Santiago de Compostela

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 186 x 148 cm

Ubicación actual: Antesacristía Catedral

Los primeros años del siglo XIX fueron difíciles en Galicia, sobre todo desde el punto de vista artístico. Por ello, apenas hay artistas destacables ni lugares de formación; en el campo de la pintura, el más importante es el compostelano Juan J. Cancela, que destaca en el ámbito local y, gracias a ello, puede ir a formarse en Madrid entre los años 1829 y 1834, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tendrá como maestro a Vicente López.

A su regreso a Santiago asume la docencia en la recién refundada Academia de Dibujo, labor que compaginará, desde 1848, con una cátedra de dibujo en la Universidad, trabajos gracias a los cuales podrá vivir en la ciudad y dedicarse a la pintura, en la que destacará sobre todo en el género de la *miniatura*.

Para la Catedral de Santiago, Cancela recibe, en 1848, el encargo del Obispo auxiliar P. Manuel Sanlúcar de realizar dos cuadros que acompañarían, a cada lado, a la imagen de la Soledad que cerraba el Trascoro: el *Ecce Homo* y *La Dolorosa*.

Ambas piezas se adaptaban, en su forma, al hueco en que se ubicaban en el retablo y, en ellas, Cancela va a introducir su gusto por la miniatura, completando la escena principal, en la que recrea la hornacina a modo de *cuadro dentro del cuadro*.

En el caso del *Ecce Homo*, representa en el centro la imagen, de medio cuerpo, de Jesús con una túnica roja y sin fondo alguno. Alrededor de la imagen central, el pintor dispone quince tondos en miniatura en los que representa las estaciones del *Vía Crucis*, mientras que bajo la imagen de Jesús, individualizada por un marco horizontal, se representa la *Adoración de los Pastores*.



Tras la retirada del coro en 1946, la pieza quedó desubicada pasando a colocarse en el Museo y, desde hace unos años, se encuentra, con su pareja, en la Antesacristía.

Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Cancela del Río", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 296-323; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; López Vázquez, J. M. "El arte como retrato de la sociedad", en VV. AA. *O século XIX. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Pontevedra, 1997.





**DOLOROSA**

Autor: Juan J. Cancela del Río

Cronología: 1848

Procedencia: Retablo de la Soledad. Catedral de Santiago de Compostela

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 186 x 148 cm

Ubicación actual: Antesacristía Catedral

La obra, realizada para el retablo de la Soledad, en el Trascoro de la Catedral, junto con el *Ecce Homo*, en 1848, sigue el mismo esquema que su pareja, forma adaptada a la hornacina que se repite para dividir la superficie pictórica en varios ámbitos, disponiendo un fondo neutro general.

La imagen de María aparece ensimismada, con una tristeza dulce, y un puñal en un lateral, sin apenas pararse en el sufrimiento físico de la Virgen. En este caso, la escena central se acompaña de 11 tondos, diez alrededor y uno enmarcado bajo aquella, en los que se representan pasajes de la Vida de Cristo y de la de María.

Como en el caso del *Ecce Homo*, el esfuerzo creativo del pintor se centra en estas miniaturas, donde sigue a referentes pictóricos diversos.

La labor docente de este artista tuvo gran importancia en un momento difícil, pues en torno a su trabajo se fue formando un grupo de pintores que acabarían por conformar en las décadas siguientes, la llamada *Escuela compostelana de pintura*.



Chamoso Lamas, M.: "Pintores compostelanos de los siglos XVIII y XIX", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. A Coruña, 1950; Fernández Castiñeiras, E.: "Pintores neoclásicos compostelanos", en *Adaxe*, 3, Santiago, 1987. Pp. 41-62; Fernández Castiñeiras, E.: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago, 1992; Fernández Castiñeiras, E.: "La pintura religiosa", en *Galicia, siglo XIX. Hacia la modernidad*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1998. Pp. 81-101; Fernández Castiñeiras, E.: "Cancela del Río", en VV. AA. *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*. Vigo, 1999. Pp. 296-323; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; López Vázquez, J. M.: "El arte como retrato de la sociedad", en VV. AA. *O século XIX. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Pontevedra, 1997.



**INVENTIO**

Autor: P. C. Cordido

Cronología: 1880

Procedencia: Desconocida

Material: Óleo sobre lienzo adherido a tabla

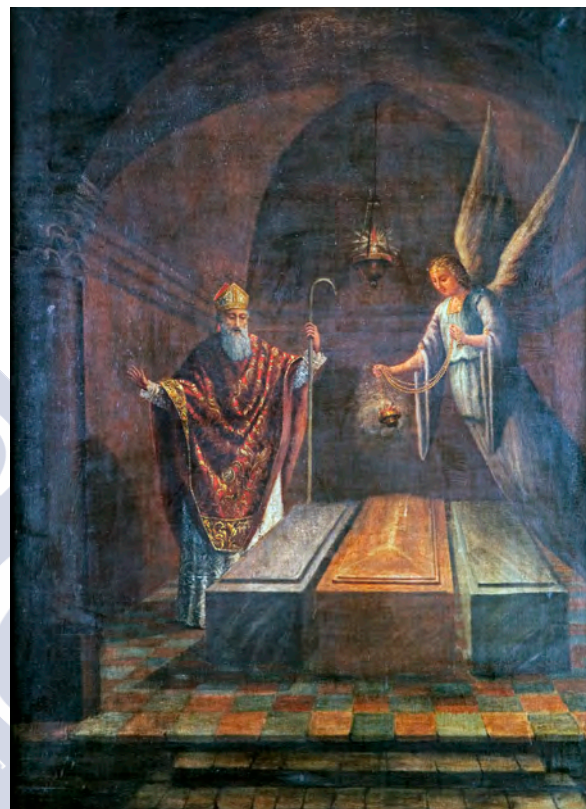
Dimensiones: 143 x 109 x 14 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El 29 de enero de 1879, durante el episcopado del Cardenal Payá, impulsor de la búsqueda del lugar en que se habían ocultado los restos de Santiago, los canónigos López Ferreiro, Labín Cabello y Blanco Barreiro, localizaron la Tumba de Santiago en el Trasaltar de la catedral, en el lugar actualmente delimitado por una verja de bronce. Con ello se ponía fin a casi 300 años desde que en 1589, ante la llegada del pirata inglés Francis Drake al puerto de A Coruña, el Arzobispo Juan de Sanclemente decidiera ocultar las reliquias de Santiago el Mayor.

El acontecimiento tuvo una especial importancia en un momento de crisis de las peregrinaciones en Compostela, sobre todo porque cinco años después, el Papa León XIII promulgaba la *Bula Deus Omnipotens* por la cual certificaba que los restos hallados eran, en efecto, los de Santiago el Mayor y sus dos discípulos, Teodoro y Atanasio; y animaba a los fieles a peregrinar al Sepulcro apostólico.

Coincidiendo con el hallazgo de las reliquias, se llevaron a cabo distintas celebraciones y obras en la Catedral, se preparó la zona de la Cripta para permitir el acceso de los fieles, se encargó una nueva Urna para los restos y, unos años después, Ricardo Martínez realizó su *Santiago peregrino* para la Capilla de las Reliquias, pieza conmemorativa del hallazgo. En este contexto se encuentra este lienzo firmado por P. C. Cordido, pintor local del que no se tienen más referencias que esta obra, que estaba colocada sobre una puerta que se encontraba cubriendo la caja fuerte del Tesoro catedralicio. Con la apertura de esta puerta, la pieza no se podía ver y era muy



difícil abrir, motivo por el cual, a la vista, además, del mal estado de conservación de la pintura, se decidió retirarla y pasó a los almacenes del Museo en espera de restauración.

En 2006, dentro del programa de recuperación de la colección pictórica de la Catedral, impulsado por el Museo, se restauró esta pieza que, en la actualidad, se conserva en los almacenes del mismo, aunque en ocasiones se incorpora a la colección permanente con ocasión de algún préstamo temporal de otras obras.

La pieza recoge, con sentido historicista, la descripción de la *Inventio* de la *Historia Compostelana*, escrita por iniciativa del Arzobispo Gelmírez: el Obispo de Iria, Teodomiro, acompañado de un ángel que porta un incensario, acaba de llegar a la cámara abovedada en la cual se encuentran los sepulcros de Santiago y sus discípulos.

Vidal, M: "1879: Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol", en *Compostela*, Santiago, 1949. Pp. 6-10; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65.



## LAS TRADICIONES DEL APÓSTOL SANTIAGO EN GALICIA

Autor: Modesto Brocos

Cronología: Ca. 1897

Procedencia: Depósito del pintor en la Catedral

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 365 x 550 cm

Ubicación actual: Sacristía Catedral

En la sacristía de la Catedral se conserva un gran lienzo realizado en los últimos años del siglo XIX por Modesto Brocos, pintor compostelano que pasó la mayor parte de su vida y de su carrera artística y docente en Brasil. En palabras del propio autor, “fue un cuadro por mi soñado antes de ser pintor”.

Brocos regresó a Europa a finales del año 1896 y se instaló en Roma, ciudad en la que había completado su formación años antes becado por la Diputación de A Coruña. Las peregrinaciones a Compostela vivían un renovado auge tras el redescubrimiento de los restos de Santiago y sus discípulos en 1879 y, años después, con el impulso del Cardenal Martín de Herrera, con quien el artista coincidiría en la ciudad eterna.

El cuadro, titulado *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia*, se estructura a modo de tríptico, separando cada escena por elementos arquitectónicos medievales de la propia Catedral. La parte central se reserva al momento previo a la *Inventio*, con el sepulcro apostólico -presentado como un sarcófago paleocristiano que Brocos habría tenido ocasión de ver en su estancia en Roma- bañado por la brillante luz de la estrella y flanqueado por dos ángeles. En el lado derecho, se representa la predicación de Santiago en las proximidades de Compostela y, al otro lado, la llegada del cuerpo de Santiago a Padrón. Textos latinos en la parte inferior de cada una de las escenas las identifica.

La obra, tras un desafortunado periplo expositivo que desalentó a su autor, terminó sumándose a las colecciones artísticas de la Catedral compostelana en el año 1903. Años después, Modesto Brocos diría, al referirse a él, “actualmente está en la Catedral de Compostela y el tiempo se encargará de pasarlo a la posteridad”.





Cabrera Massé, M<sup>a</sup>: "Modesto Brocos", en VV. AA.: *Artistas galegos. Pintores. Novecentos*. Vigo, 1998. Pp. 292-324; Díaz Fernández, J. M<sup>a</sup>: "SOS ante la agonía del famoso tríptico de Brocos", en *El Correo Gallego*, 2 de abril de 1997; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012; López Vázquez, J. M.: "El arte en los dos últimos tercios del siglo XIX", en VV. AA.: *Arte contemporáneo. Galicia, Arte*. T. XV. A Coruña, 1993; Pereira, F. y Sousa, J.: "Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia", en *Santiago, la Esperanza*. Colegio de Fonseca. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 226-227; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35.



**RETRATO DEL CANÓNIGO LÓPEZ FERREIRO**

Autor: Mariano Tito Vázquez

Cronología: 1929

Procedencia: Encargo del Cabildo al autor

Material: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 200 x 122 cm

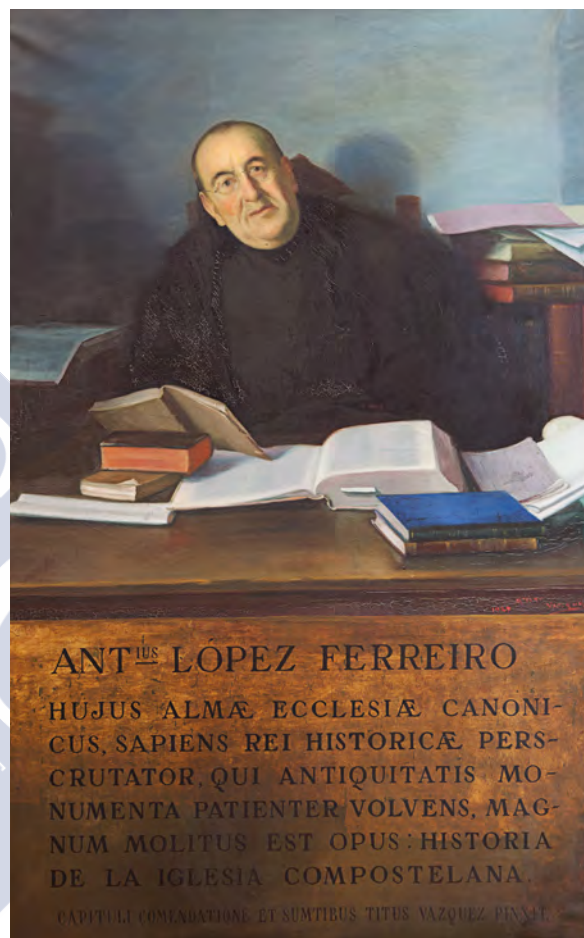
Ubicación actual: Catedral de Santiago. Archivo

El retrato será uno de los géneros más habituales en Mariano Tito Vázquez, artista con una importancia fundamental en la pintura compostelana del siglo XX, especialmente por su labor docente, en su estudio de su vivienda de la Casa del Cabildo, en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en la Escuela de Artes y Oficios. Con él se formaron dos generaciones de artistas que conformaron lo que se dio en llamar la *Escuela compostelana de pintura*, con figuras como Roberto González del Blanco, Juan Luis López, Lino Villafínez, Manuel López Garabal, Concha Vázquez o Vilafíns, entre otros.

Tito Vázquez era natural de Hellín (Albacete) y se formó, gracias a varias becas, en Murcia, Valencia y, finalmente, Madrid, donde tuvo ocasión de recibir las enseñanzas del que él siempre consideró su verdadero maestro: Ignacio Pinazo, con quien coincidió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Finalizado su período de formación, ingresó en el ejército y ello fue lo que le trajo a Compostela cuando se asomaba el siglo XX, ciudad en la que permanecería hasta su muerte en 1952, salvo una estancia breve en América en el año 1909.

Además de la referida dedicación a la enseñanza, mantuvo una constante actividad artística en la ciudad, destacando en la realización de retratos de personajes de la sociedad compostelana. Entre estas obras se encuentra el *Retrato de Antonio López Ferreiro*, canónigo de la Catedral fallecido en 1910, que realiza por encargo del Cabildo en el año 1929.



Se trata de un retrato *de amistad*, en el que el protagonista aparece realizando sus labores cotidianas como investigador y escritor, tras una mesa de despacho repleta de libros. Destacan en la obra la exquisita minuciosidad y la expresividad del rostro de López Ferreiro, plena de vida. La sección inferior del cuadro se destina a la inscripción, en la que se destaca el trabajo del canónigo a favor del conocimiento de la Catedral con la publicación de su *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, que le ocupó desde 1898 hasta su muerte en 1910.

Para este cuadro, resulta evidente la influencia que el pintor recibió del último y más conocido retrato fotográfico del protagonista, publicado como portada de la revista *Vida Gallega* y realizado por el fotógrafo Tito Lens en los últimos días del año 1909.

López Hidalgo, M<sup>a</sup> J.: *Tito Vázquez, pintor*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Santiago, 1974; López Vázquez, J. M.: "Pintores compostelanos", en *Homenaje a los pintores compostelanos*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1981; López Vázquez, J. M.: "Del 98 a la República: la época del Regionalismo", en *Arte contemporáneo. Galicia Arte*, T. XV. A Coruña, 1995. Pp. 200-253; López Vázquez, J. M.: "Tito Vázquez", en VV. AA. *Artistas gallegos. Pintores (el regionalismo I)*. Vigo, 1997. Pp. 102-139; López Vázquez, X. M.: "Don Mariano Tito Vázquez e a Escola compostelá de pintura", en *Compostela na historia: redescubrimiento-redescubrimiento*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 131-141; López Vázquez, J. M. y Monterroso Montero, J. M.: *Pintores compostelanos. Historia y renovación entre los siglos XIX y XX*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004; Santos Fernández, C.: *Antonio López Ferreiro (1837-1910). Canónigo compostelano, historiador y novelista*. Santiago, 2012.



5.3.4 DIBUJOS Y GRABADOS





**RETABLO DONADO POR EL ARZOBISPO GELMÍREZ**

Autor: José de Vega y Verdugo

Cronología: 1657

Procedencia: Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 21,5 x 31,5 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

En el fol. 27r de la *Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago* realizada por el canónigo Fabriquero José de Vega y Verdugo en 1657, se incluye un dibujo del retablo de plata que formaba parte del altar gelmiriano que se realizaría, hacia 1135, siguiendo, en opinión de López Ferreiro, las trazas de Bernardo, tesorero y hombre de confianza del Arzobispo Gelmírez.



El dibujo, que se acompaña de otro en el que se muestra como quedó el retablo tras una remodelación de época moderna, se incluye en el apartado de la *Memoria* dedicado al Sepulcro Apostólico, sirviendo, siglo y medio después como modelo para la actual urna de plata que contiene los restos del Apóstol Santiago y sus discípulos Teodoro y Atanasio.

Así mismo, el dibujo se acompaña de la descripción del mismo a cargo del propio Vega y Verdugo "(...) vna caxa chapada de figurillas, de plata, al modo de vna urna antigua de sepulcro, armas desta Santa Yglesia y ciudad, la cual esta entre la custodia y el Santo Apóstol". Así mismo, señala que "estaba antiguamente sola sin mas adorno ni acompañamiento que el que muestra esta figura que es copia suya".

La *tabula retro altaris* de Gelmírez ocuparía, más o menos alterado, su ubicación sobre el altar mayor de la Catedral hasta que, seguramente, se fundiría para elaborar el actual platal barroco del altar.

Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Mémoire sur les ouvres de la Cathédrale de Santiago de Don José de Vega y Verdugo", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 225; López Ferreiro, A.: *Altar y cripta del Apóstol Santiago, reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*. Santiago, 1891; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. IV. Santiago, 1901;

Moralejo Álvarez, S.: "Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. N° 11, 1980. Pp. 230-237; Rosende Valdés, A. A.: "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la Catedral compostelana", en *Semata*, 7-8. Santiago, 1996. Pp. 487-497; Sánchez Cantón, F. J.: *Opúsculos gallegos sobre bellas artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago, 1956; Taín Guzmán, M.: "Dibujo del retablo románico del altar mayor del arzobispo Diego Gelmírez", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 287-289; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Taín Guzmán, M.: "Permanencia e destrución do Altar de Xelmírez na Época Moderna", en *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. París, Ciudad del Vaticano, Santiago, 2010; Yzquierdo Peiró, R.: "Dibujo del retablo donado por el Arzobispo Gelmírez", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 42-43.



**VISTA DE LA CATEDRAL DESDE LA PLAZA DEL OBRADOIRO**

Autor: José de Vega y Verdugo

Cronología: 1657

Procedencia: Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago

Material: Tinta y lápiz sobre papel

Dimensiones: 40,5 x 31 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Dibujo realizado por el canónigo José de Vega y Verdugo con destino a su *Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago*, donde exponía las, a su juicio, obras necesarias para modernizar la basílica compostelana. En el caso concreto de esta vista de la Catedral desde la Plaza del Obradoiro, se muestran, de izquierda a derecha, las fachadas del Palacio Arzobispal, de la Catedral y del edificio anejo



a esta, que aparece definido como “los quartos de la Fabrica y Cabildo”, constituyendo un testimonio de gran importancia para los investigadores a la hora de conocer la estructura exterior de estos edificios antes de las reformas realizadas en ellos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera del siglo XVIII.

Centrándonos en la fachada occidental de la Catedral este dibujo constituye la única imagen de la misma antes de la construcción, en 1738, de la fachada del Obradoiro por Fernando de Casas y Novoa, pudiéndose apreciar parte de lo que fue el cierre occidental realizado por el Maestro Mateo, en el que destaca el gran rosetón de la parte superior central; así como los resultados de la remodelación sufrida por la portada en 1519 para colocar puertas que cerrasen la, hasta entonces siempre abierta Catedral -“Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche; ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella”- y la escalinata, que en 1606, construyó Ginés Martínez para acceder desde la plaza, por el exterior, al interior de la Catedral.

También se aprecian, en su misma ubicación actual, las imágenes mateanas

de David y Salomón que se asoman, desde lo alto del pretil, a la Plaza del Obradoiro y que, con otras piezas, debieron pertenecer a la portada concebida por Mateo para cubrir, sin cerrar, el Pórtico de la Gloria.

Carro García, X.: "Tres diseños orixinaes da Catedral de Sant-lago", en *XIV Congreso de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias*. Madrid, 1935. Pp. 302-311; Carro García, X.: "Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1963. Pp. 167-183; Chamoso Lamas, M.: "La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Archivo español de arte y arqueología*. 1936. Pp. 209-214; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Mémoire sur les ouvres de la Cathédrale de Santiago de Don José de Vega y Verdugo", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 225; Puente Míguez, J. A.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos", en *VV. AA. Actas del Simposio internacional sobre O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*. Santiago, 1988. Pp. 117-142; Sánchez Cantón, F. J.: *Opúsculos gallegos sobre bellas artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago, 1956; Taín Guzmán, M.: "Dibujo de la fachada del Obradoiro", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 267-269; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Taín Guzmán, M.: "Memória sobre as obras na Catedral de Santiago, Cónego José de Vega y Verdugo", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 67-71; Taín Guzmán, M.: "Nuevos datos biográficos sobre el canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo. Su origen, su familia y la villa de Cienpozuelos", en *Compostellanum*, 50, 1-4. Santiago, 2005. Pp. 689-700; Taín Guzmán, M.: "La memoria de la Catedral de Santiago by José de Vega y Verdugo: an example of artistic baroque literature in Spain", en *VV. AA.: Proceedings of the third International Congress on construction History*. Cottbus, 2009. Pp. 1395-1402; Vigo Trasancos, A.: *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela (1728-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*. Santiago, 1996; Vigo Trasancos, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo, Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 2003; Yzquierdo Peiró, R.: "Vista de la Catedral desde la plaza del Obradoiro", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 52-53; Yzquierdo Perrín, R.: "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones", en *Abrente*, 1987-1988. Pp. 7-42.



**VISTA DE LA CATEDRAL DESDE LA PLAZA DE LA QUINTANA**

Autor: José de Vega y Verdugo

Cronología: 1657

Procedencia: Memoria sobre las obras en la Catedral de Santiago

Material: Tinta sobre papel

Dimensiones: 41,6 x 31 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

El dibujo muestra la cabecera de la Catedral tal y como estaría en 1657, con una sucesión de elementos que provocaban diferentes niveles hacia el exterior, describiendo, Vega y Verdugo, todos los elementos y calificando el resultado final de muy negativo para la visión de los peregrinos que se aproximaban a la Puerta Santa. Por este motivo, el fabriero explica en su informe su proyecto para darle unidad a este conjunto hacia la plaza de la Quintana, reconvertida a principios del siglo XVII en mercado después de haber sido, desde la construcción de la Catedral, su cementerio.



Vega y Verdugo propone que “desde la Torre del Relox asta batir en la Capilla de Mondragón se abia de açer un pórtico ermosso con un Santiago a caballo”, lo que terminaría por ser el Pórtico Real. El proyecto continuaría, avanzando hasta igualarse en la Puerta Santa, creando una segunda recta, que se prolongaría por la Quintana de Vivos, en lo alto de las escaleras, hasta más allá de la Canónica. Fruto de ello, sería la vista actual de la cabecera catedralicia, con un telón barroco bajo el que se ocultan las partes medievales.

El dibujo tiene gran importancia para profundizar en el conocimiento de esta zona de la Catedral, con la Torre del Reloj antes de la intervención de Domingo de Andrade, el cimborrio, las almenas que coronan las partes altas de una catedral fortificada en el gótico y, hacia la Azabachería, la llamada Torre del Ángel, que desaparecería solo unos años después de la realización de esta pieza.



Carro García, X.: "Tres deseños orixinaes da Catedral de Sant-Iago", en *XIV Congreso de la Asociación Española para el progreso de las Ciencias*. Madrid, 1935. Pp. 302-311; Carro García, X.: "Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1963. Pp. 167-183; Chamoso Lamas, M.: "El Pórtico Real de la Quintana de la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1944. Pp. 46-58; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Mémoire sur les ouvres de la Cathédrale de Santiago de Don José de Vega y Verdugo", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europolia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 225; Sánchez Cantón, F. J.: *Opúsculos gallegos sobre bellas artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago, 1956; Taín Guzmán, M.: "Dibujo de la Catedral desde la Quintana", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 276-278; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Taín Guzmán, M.: "Memória sobre as obras na Catedral de Santiago, Cónego José de Vega y Verdugo", En *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 67-71; Taín Guzmán, M.: "Nuevos datos biográficos sobre el canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo. Su origen, su familia y la villa de Cienpozuelos", en *Compostellanum*, 50, 1-4. Santiago, 2005. Pp. 689-700; Taín Guzmán, M.: "La memoria de la Catedral de Santiago by José de Vega y Verdugo: an example of artistic baroque literature in Spain", en *VV. AA.: Proceedings of the third International Congress on construction History*. Cottbus, 2009. Pp. 1395-1402; Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172 ; Zepedano y Carnero, J. M<sup>a</sup>.: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana*. Lugo, 1870.



**CASA Nº 16 DE LA RÚA NOVA**

Autor: Domingo de Andrade

Cronología: 1685-1686

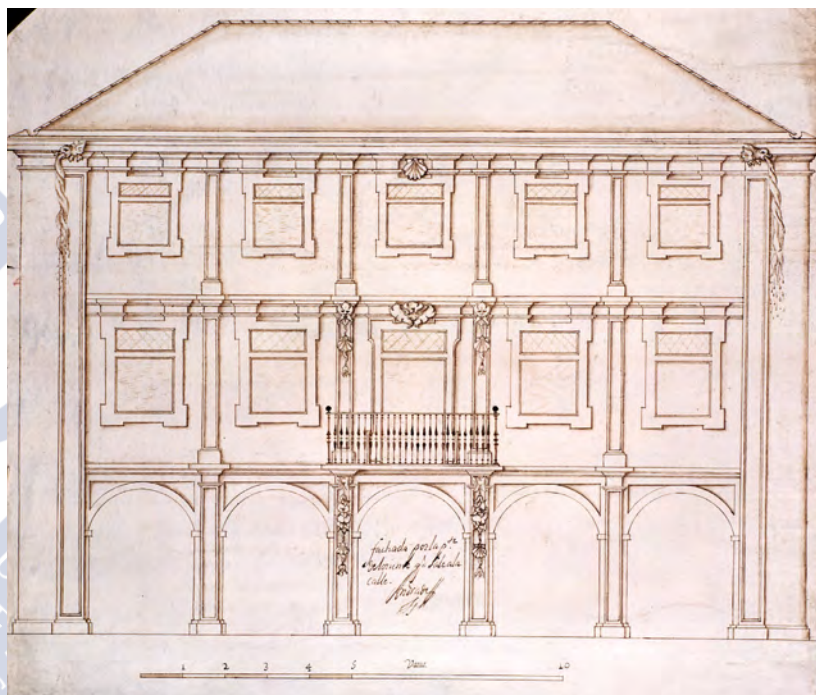
Procedencia: Encargo de la comunidad benedictina de San Martín Pinario

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 43 x 49,4 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Con motivo de la ampliación del Monasterio de San Martín Pinario hacia la Azabachería, la comunidad benedictina llega a un acuerdo con el Cabildo por el cual, a cambio de su autorización para la adquisición de los terrenos, construirían un nuevo edificio en la Rúa Nova, para el cual se solicita un proyecto a Domingo de Andrade, con el que se corresponde este dibujo del alzado de su fachada principal.



El edificio, el número 16 de dicha calle, todavía se conserva en la actualidad y mantiene, en su fachada, parte del proyecto de Andrade, que ya en un principio hubo de verse modificado y luego sumó diversas reformas a lo largo de la historia. Su organización interior, sin embargo, ha sido completamente alterada tras la última rehabilitación del edificio.

Además de ejemplo del modo meticuloso de trabajar de Andrade, este dibujo y sus cuatro compañeros: alzado de la fachada trasera y tres plantas, todos ellos conservados en el Archivo de la Catedral, contienen las firmas del arquitecto y la identificación, manuscrita, del inmueble a que se refiere el proyecto.

Chamoso Lamas, M.: *La arquitectura barroca en Galicia*. Madrid, 1955; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, tracista*. Santiago, 1993; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la Catedral de Santiago (1649-1712)*. Vol. I. Sada, 1998; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999.



## TRASUNTO DE LOS RÓTULOS QUE TIENEN LAS DOZE CRUZES QUE SE FIJARON AL TIEMPO DE LA CONSAGRACIÓN DE ESTA SANTA APOSTÓLICA METROPOLITANA YGLESLIA

Autor: Anónimo

Cronología: S. XVIII

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Tinta y lápiz sobre papel

Dimensiones: 25 x 17,5 cm (aprox.)

Ubicación actual: Archivo Catedral

En el Archivo catedralicio se conserva un cuadernillo de trece páginas que se encuentra cosido al Tomo X de la primera serie de la colección de Varia del Archivo de la Catedral de Santiago, cuya portada lleva por título *Trasunto de los rótulos que tienen las doce cruces que se fijaron al tiempo de la consagración de esta Santa Apostólica Metropolitana Yglesia*. Las doce páginas restantes, recogen una colección de dibujos de las cruces de consagración que recorren los muros de la Basílica, si bien, dichos dibujos, que se acompañan de anotación sobre el lugar que ocupa cada una de ellas, no se corresponden fielmente con las cruces, que en la Catedral, según inscripción y localización, presentan diversas variantes, limitándose a copiar un modelo *general* primando, sobre la imagen, la ubicación de cada una de ellas.



Aunque se desconoce el objeto de la realización, en el siglo XVIII, de esta serie de dibujos, Taín apunta la posibilidad de que esté relacionado con el pleito sobre el cobro del Voto de Santiago que mantuvo el Cabildo de la Catedral con el Duque de Arcos en 1771, justificando sus sospechas en el contenido de un fragmento de la declaración del perito del Duque de Arcos en el que se alude a las cruces y a su localización en el interior de la Catedral.

Acerca de las cruces de consagración, verdadera prueba física de la celebración de dicha ceremonia, un clérigo italiano llamado Giovanni Batista Confalonieri, peregrino en Santiago en 1594, dejó la siguiente mención a las mismas en su relato de su peregrinación: “En torno de la iglesia hay doce cruces en honor de los 12 Apóstoles, hechas de mármol dentro de un círculo, a semejanza de las que se hacen para la consagración de las iglesias; y creo que han sido hechas con este fin. Los peregrinos recitan en ellas un Padrenuestro, un Ave María y Credo y se tiene por tradición que hay muchas indulgencias; el Arzobispo ha otorgado 40 días y están puestas las tablillas”.

Según afirma Carro, las cruces debieron conservar su aspecto primitivo -acorde a la descripción de Confalonieri- hasta el año 1638 en que, por disposición capitular, se “pagó a los Pintores por dorar y pintar... las doce cruces de consagración de la yglesia”. Tal pintura, según Carro, todavía se conserva “como pintura única” y consistió en “dorar los frentes del nimbo, cruz, alfa-omega y astros, pintando de negro las letras de la inscripción, fileteando en rosa fuerte los contornos del nimbo y la cruz y dando una mano de color ceniza al fondo restante”.

Guerra Campos, J.: “Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri”, en *Cuadernos de estudios gallegos*, XIX, 58, 1964. Pp. 220-221; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002; Yzquierdo Peiró, R.: “Trasunto de los rótulos que tienen las doce cruces que se fijaron al tiempo de la consagración de esta Santa Apostólica Metropolitana Yglesia”, en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 68-71.



### LA TORRE DEL RELOJ DE LA CATEDRAL

Autor: Simón Rodríguez

Cronología: 1731

Procedencia: Encargo del Cabildo.

Material: Tinta y aguada sobre papel adherido a tela

Dimensiones: 46,8 x 203,3 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

En 1680 se remataba la obra de la Torre del Reloj iniciada por Domingo de Andrade cuatro años antes por encargo del Cabildo. Con ello se completaba la actualización del viejo *Fincapé dos Ourives*, construido con fines estructurales en los años centrales del siglo XV y reconvertido, poco después en *Torre de las Campanas del Rey de Francia*, en alusión a la donación por Luis XI en 1483 de dos grandes campanas que iban a regir la vida de la ciudad desde entonces; y su adecuación para convertirse en Torre del Reloj, albergando una nueva gran campana, conocida en Santiago como *Berenguela*.

La caída de un rayo, en 1731, hizo preciso el encargo, por parte del Cabildo, de un informe de daños para el cual se solicita a Simón Rodríguez el dibujo de una copia de la traza original de su maestro, Domingo de Andrade, que no ha llegado a nuestros días.

La concreción y detalle de este dibujo permiten apreciar como apenas se varió, durante las obras, el proyecto original de Domingo de Andrade que, aprovechando la estructura medieval de la Torre, la remodeló y sumó dos nuevos cuerpos que se destacan por la rica decoración y desmaterialización de la arquitectura, una “orfebrería en piedra” que es sin duda una obra cumbre del barroco en Galicia.

El corte en la parte superior hace que se haya perdido el remate original de la Torre, con un ángel y una cruz, que sí aparece en una copia del dibujo realizada en el siglo XIX por Juan Esmorís García, que también se conserva en el Archivo catedralicio.



Chamoso Lamas, M.: *La Arquitectura barroca en Galicia*. Madrid, 1955; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, tracista*. Santiago, 1993; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Dessin de la Tour de l'Horloge", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. Pp. 226-227; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: *Simón Rodríguez*. A Coruña, 1989; García Iglesias, J. M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*. Santiago, 1990; Singul, F.: "Torre do Relógio da Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 76-77; Taín Guzmán, M.: "Dibujo de la Torre del Reloj", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 281-283; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la Catedral de Santiago (1649-1712)*. Vol. I. Sada, 1998; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Vázquez Castro, J.: "La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago", en *Semata: ciencias sociais e humanidades*, nº 22, 2010. Pp. 111-148; Yzquierdo Peiró, R.: *La Berenguela*. Santiago, 2012



### LA FACHADA DEL OBRADOIRO DE LA CATEDRAL

Autor: Fernando de Casas y Novoa

Cronología: 1738

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 136 x 72,5 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

En el año 1738, el Cabildo encarga a Fernando de Casas y Novoa la realización del proyecto de construcción de una nueva fachada occidental de la Catedral que sustituya a la realizada por el Maestro Mateo, remodelada en el siglo XVI en su parte inferior. Los motivos principales para este encargo son el mal estado que presenta la fachada en su parte central y en una de las torres, sobre todo por la caída de un rayo unos años antes; y el deseo del Cabildo de incrementar la presencia del Apóstol Santiago, que protagonizará esta nueva fachada principal de la Catedral, dejando constancia, así, de la importancia de la sede apostólica compostelana y de su Cabildo.

El mismo año de 1738, Fernando de Casas presenta su proyecto con este dibujo que, en deficiente estado de conservación, se encuentra en el Archivo catedralicio. El autor concibe un gran tríptico pétreo que se eleva sobre la Plaza del Obradoiro, con un fuerte sentido ascendente. Se aprovecha parte de la vieja fachada medieval, sobre la que se asienta el telón barroco de la nueva y se aumenta la altura con nuevos tramos sobre los prismas medievales. También se da importancia a la iluminación del interior de la Catedral, sustituyendo el rosetón medieval por el *gran espejo* que, desde la parte superior, llenará de luz el interior de la nave mayor del templo; y es apreciable la estructura interior de la Basílica en la disposición de cuerpos de la fachada.



La decoración e iconografía es una apoteosis jacobea que completa, así, a la del Altar Mayor, renovado años antes.

Con pequeñas modificaciones que apenas varían lo principal, el proyecto se respetó en la construcción de la fachada, que se prolongó desde dicho año hasta 1750.

En 1867, Juan Esmorís realizó una copia de este proyecto que, como el original, también se conserva en el Archivo catedralicio.

Chamoso Lamas, M.: "La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Archivo español de arte y arqueología*. 1936. Pp. 209-214; Fernández González, A.: *Fernando de Casas. Arquitecto en Compostela*. Santiago, 2008; Folgar de la Calle, M<sup>a</sup> C.: "Projet de façade de l'Obradoiro", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. Pp. 227-228; García Iglesias, J. M.: *Fernando de Casas Novoa*. Santiago, 2003; Singul, F.: "Proyecto para a fachada do Obradoiro da Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 78-79; Taín Guzmán, M.: "Dibujo de la fachada del Obradoiro", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 267-269; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Vigo Trasancos, A.: *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela (1728-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*. Santiago, 1996; Vigo Trasancos, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo, Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 2003.





## EL TÍMPANO DE CLAVIJO DE LA CATEDRAL

Autor: Miguel Ferro Caaveiro

Cronología: Ca. 1771

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 51,5 x 35,6 cm y 51,7 x 36 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Con motivo del pleito que el Cabildo sostenía con el Duque de Arcos por la renta del Voto de Santiago, con respecto a la existencia de la Batalla de Clavijo y al valor histórico del *Privilegio de Ramiro I*, se encargó, hacia 1771, la redacción de un informe, que se presentó ante el Real Consejo, en el cual se incluían, entre otros, dos dibujos a cargo del arquitecto Miguel Ferro Caaveiro, del Tímpano de Clavijo, obra atribuida a un taller de herencia mateana y datada en la primera mitad del siglo XIII, que se colocaría posiblemente en el Claustro de la Catedral y, tras su derribo, pasaría a ocupar uno de los vanos del lado occidental de la nave del crucero.

Los dibujos representan con bastante fidelidad el original, una pieza de gran importancia en el desarrollo de la iconografía del Santiago caballero y se acompañan de las inscripciones que los identifican, aportan la escala del dibujo y están firmados por el citado arquitecto.



García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012; Precado Lafuente, J.: "Las imágenes ecuestres de Santiago el Mayor" en VV. AA.: *Plenitudo Varietatis. Homenaje a Mons. Romero Pose*. Santiago, 2008. Pp. 521-527; Sicart Giménez, A.: "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media". En *Compostellanum*, XXVII, 1982. Pp. 11-32; Ortega Romero, M<sup>a</sup> S.: "El arquitecto Miguel Ferro Caaveiro", en *Cuadernos de estudios gallegos*, 1970. Pp. 143-164; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002; Yzquierdo



Perrín, R.: "Historiografía e iconografía de Santiago en la Catedral Compostelana", en VV. AA. *Géneros Literarios Romanos, aproximación a su estudio*. Santiago, 1995; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías hispanas del Apóstol Santiago", en *XXVII Rutas cicloturísticas del románico internacional*, Pontevedra, 2009. Pp. 212-217; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35.



**SEPULCRO DE PEDRO VIDAL (¿?)**

Autor: Miguel Ferro Caaveiro y Fernando Domínguez y Romay

Cronología: 1784

Procedencia: Encargo del Arzobispado de Santiago

Material: Tinta y lápiz sobre papel

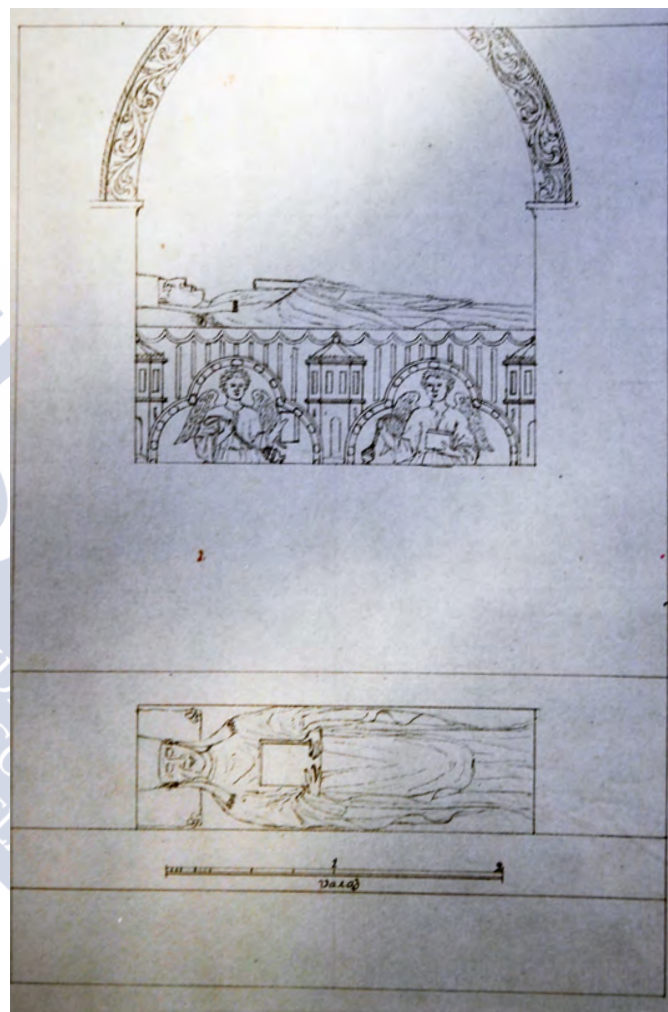
Dimensiones: 21,9 x 31,6 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

En 1784, el arquitecto Miguel Ferro Caaveiro, Maestro de obras de la Catedral, recibió del Tribunal Eclesiástico, junto al arquitecto municipal de A Coruña, Fernando Domínguez y Romay, el encargo de realizar los dibujos de todo lo relativo a la capilla gótica de *Sancti Spiritus*, por el pleito que se cursaba entre el Cabildo y la Cofradía de racioneros de *Sancti Spiritus*, que unos años antes se habían trasladado desde esta capilla catedralicia a la Iglesia de la Compañía. Los arquitectos tenían que dibujar con detalle los sepulcros de la capilla para tratar de identificar el del Arzobispo Álvaro de Isorna -cuando en realidad su sepultura se encontraría en una de las capillas del claustro, como se ha sabido después y donde hoy se expone tras su recuperación en las excavaciones del claustro medieval-.

Fruto de dicho encargo es la colección de dibujos que se conservan en el Archivo catedralicio, unos a lápiz y otros a tinta, asignando, Taín Guzmán, los primeros a Domínguez y los segundos a Ferro.

Uno de los dibujos más interesantes de esta serie es el de la sepultura atribuida a Pedro Vidal -que tiene varios estudios previos en la misma colección-, burgués compostelano fundador, en el siglo XIII, de esta capilla -aunque otros autores la identifican con el enterramiento del Arcediano Gonzalo Pérez de Moscoso y otros



con el del Deán Gómez Arias-. La hoja incluye dos dibujos, en la parte superior una visión frontal del conjunto, con su nicho, arquería gótica, yacente y friso con arquería trilobulada con ángeles turiferarios en la parte inferior, pieza procedente de un antiguo baldaquino; y, debajo, una visión cenital de yacente con su escalado.

Cendón Fernández, M.: "El sepulcro del Arzobispo don Álvaro de Isorna en la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1995. Pp. 209-226; Cendón Fernández, M.: "Escultura funeraria episcopal" en *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación en conflito social na Galicia do século XV*. Catálogo de exposición. Lugo, 2006. Pp. 250-261; Chamoso Lamas, M.: "La escultura funeraria en la Catedral de Santiago hasta 1500", en *Compostellanum*, 1961; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002



## LA NUEVA PUERTA SANTA DE LA CATEDRAL

Autor: Melchor de Prado y Mariño

Cronología: 1794

Procedencia: Encargo del Arzobispo Fray Sebastián Malvar y Pinto

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 34 x 56,9 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Proyecto realizado en Madrid el 29 de mayo de 1794, a cargo de Melchor de Prado y Mariño, fue presentado al Arzobispo Fray Sebastián de Malvar y Pinto, deseoso de llevar a cabo una modernización de la Catedral compostelana. El proyecto consistía en

la construcción de una nueva cabecera para la Catedral, con una fachada de estilo neoclásico en cuyo centro se ubicaría la Puerta Santa de la Basílica. Presentado a la comisión de arquitectura de la Academia de San Fernando, el proyecto recibió elogios por su magnífica realización, pero finalmente, no llegó a hacerse realidad.

De haberse llevado a cabo el proyecto habría supuesto la desaparición de la actual fachada barroca, así como de buena parte de la girola catedralicia, quedando la plaza de la Quintana reducida a una estrecha calle entre esta fachada y el muro del monasterio de Antealtares.

En el Archivo catedralicio se conservan, numerados, cinco planos con el proyecto: planta general de la Catedral con la nueva cabecera, detalle de la misma, alzado exterior, que es el que es objeto de comentario en esta ficha, sección y trazas completas de capilla de la Soledad, Sacristía y resto de capillas.

El dibujo número tres presenta, en su parte superior, la inscripción "Elevación geométrica o Diseño que manifiesta la Fachada de la Puerta Santa de la Ciudad de Santiago", con lugar y fecha –"Madrid, mayo 29 de 1794"- y firma –"Melchor de Prado y Mariño"-, respectivamente, en cada lateral de la parte inferior. Finalmente, bajo el alzado, la escala en "pies castellanos".



El dibujo presenta la fachada neoclásica que el autor proponía para la nueva Puerta Santa de la Catedral, con una estructura en tres bloques longitudinales, el principal más ancho y alto, con un monumental pórtico hexástilo en estilo corintio rematado por un frontón triangular con la Cruz de Santiago sostenida por ángeles entre nubes. La parte superior presenta un óculo para iluminar el interior del espacio, al cual se accede por tres puertas, destacándose la central, flanqueada por las estatuas de San Pedro y San Pablo, cada una de ellas con una inscripción sobre su correspondiente dintel.

La influencia clásica es evidente en el proyecto, especialmente, como ha subrayado Taín, de la fachada del Panteón de Roma, del cual se conserva, en el Archivo de la Catedral, un dibujo atribuido al mismo autor.

Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid, 1885; Otero Túñez, R.: "Melchor de Prado y la Academia de San Fernando", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1969. Pp. 126-139; Otero Túñez, R.: "Projet de nouvelle Porte Sainte", en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pelèrinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. P. 229; Pérez Rodríguez, F.: "Datos para las biografías de los hermanos Manuel y Melchor de Prado y Mariño", en *Compostellanium*, 1997. Pp. 465-476; Singul Lorenzo, F.: "Proyecto y arquitectura en la Catedral de Santiago durante el neoclasicismo (1765-1808)", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 154-164; Singul Lorenzo, F.: "La Basílica de la Ilustración: el proyecto de reforma de la Catedral de Santiago para el siglo XIX", en *Galicia, Terra Única. O século XIX*. Catálogo de exposición. Pontevedra, 1997. Pp. 135-141; Singul, F.: "Proyecto para a nova Porta Santa da Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 84-85; Singul Lorenzo, F.: *La ciudad de las luces: arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*. Santiago, 2001; Singul Lorenzo, F.: "Arquitectura y pensamiento ilustrado en la Catedral de Santiago: promotores y artífices", en *Semata: ciencias sociais e humanidades*, n° 22, 2010. Pp. 453-472; Taín Guzmán, M.: "Proyecto para una nueva fachada de la Puerta Santa", en *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 284-285; Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999; Yzquierdo Peiró, R.: "Proyecto de Puerta Santa para la Catedral", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 102-103.



## LA TORRE DE HÉRCULES

Autor: Anónimo

Cronología: Ca. 1804

Procedencia: Donación D. Robustiano Sáñez

Material: Tinta y lápiz sobre papel

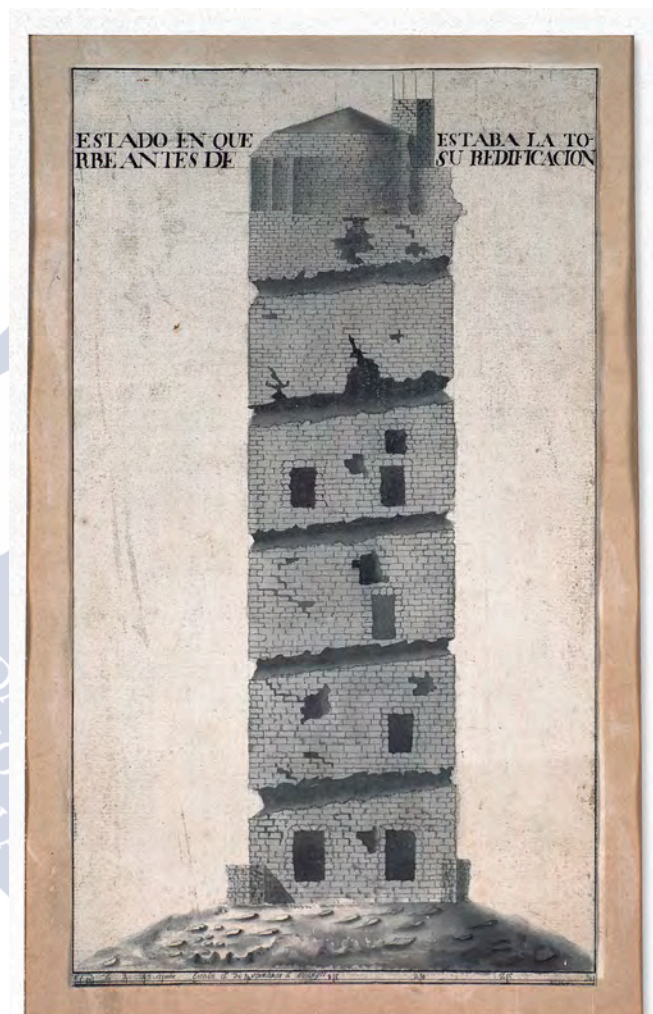
Dimensiones: 35,1 x 19,2 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

El canónigo D. Robustiano Sáñez, entre otras ocupaciones fundador, en 1928, y primer Director del Museo Catedral, donaría a la catedral, junto con otras antigüedades y piezas artísticas que fue compilando a lo largo de su vida, estos dibujos y otros relativos a la Iglesia de Santiago de A Coruña, de la cual fue párroco.

Se trata de una serie de tres dibujos en los que se recoge el estado previo a la reforma y el resultado de la intervención realizada en la Torre de Hércules entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. En el tercero de los dibujos, en su parte inferior, se hace constar: "Torre de Hércules según la nueva reforma del año MDCCCIV", fecha que sirve para dar por terminada la obra y para fechar los dibujos.

Son, por tanto, unas piezas de extraordinario valor documental, para ver en qué estado se encontraba la Torre en aquella época, llamando la atención la rampa romana que, rodeándola llegaba hasta la linterna y que quedó cubierta con la reforma, aunque marcada al exterior manteniendo su especial protagonismo.



Cornide, J.: *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la Torre llamada de Hércules*. Madrid, 1792; Rodríguez Fraiz, A.: "Sández Otero, Robustiano", en VV. AA. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. 27. Santiago, 1974. P. 241; Tettamancy Gaston, F.: *La Torre de Hércules. Impresiones acerca de este antiquísimo faro bajo su aspecto histórico y arqueológico*. Ed. Facsímil. A Coruña, 1991; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002



**VIDRIERAS PARA LA FACHADA DEL OBRADOIRO**

Autor: Atr. Modesto Brocos / R. González del Blanco

Cronología: Fines siglo XIX - Principios siglo XX

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Tinta y aguada sobre papel

Dimensiones: 21,2 x 38 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Dentro de un posible plan del Cabildo compostelano para actualizar, conforme a los gustos de la época, la iluminación interna de la Catedral mediante la instalación de vidrieras historiadas, se enmarca este conjunto de cuatro diseños para los vanos de la fachada del Obradoiro que García Iglesias pone en relación con la figura de Modesto Brocos, artista gallego que desarrolló casi toda su carrera artística y docente en Brasil, pero que en su última estancia en Europa, con motivo de un período formativo en Roma, coincidió con el Cardenal Martín de Herrera y legó a la Catedral compostelana el lienzo de gran formato de *La Tradición de Santiago el Mayor en Galicia*, pieza que se encuentra en la Sacristía catedralicia y que sería contemporánea de estos dibujos, que actualmente se conservan en el Archivo de la Catedral.

Las vidrieras serían coetáneas de la realizada para la Puerta Santa, con una imagen de Santiago sedente basada en la del Altar Mayor, datada en 1896 ante el inmediato Año Santo de 1897, segundo tras el redescubrimiento de los restos de Santiago y sus discípulos; lo que concordaría con ese posible programa decorativo de temática jacobea que no se culminaría.

Por su parte, Singul, adelanta la cronología de esta obra al entorno del año 1925, atribuyéndola al pintor leonés, aunque compostelano de adopción, Roberto González del Blanco, que llegó a trabajar, durante una estancia en Nueva York, en una prestigiosa casa de vidrieras artísticas. En este caso,



el encargo capitular se correspondería con la próxima apertura de la Puerta Santa con motivo del Año Santo compostelano de 1926.

Sea como fuere, se trata de unas piezas en las que se combinan cierto sabor modernista e historicista, con la representación, en la pieza principal, destinada al espejo *grande* de la fachada, de la Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo y, sobre ella, el escudo del Cabildo portado por cuatro ángeles de innegable espíritu *art decó*, al igual que las dos piezas laterales, que únicamente presentan motivos decorativos.

Taín Guzmán, M.: *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 1999. Pp. 358-360; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012; Singul Lorenzo, F.: "Vitrais da fachada do Obradoiro da Catedral de Santiago de Compostela" en *Santiago de Compostela, um tempo um lugar*. Catálogo de exposición, Oporto, 2001. Pp. 89-91





## ALZADO Y VISTA GENERAL DEL PÓRTICO DE LA GLORIA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Autor: Ángel Bar (dib.) y Enrique Mayer (grab.)

Cronología: 1892

Procedencia: Imprenta del Seminario

Material: Litografía

Dimensiones: 32 x 49 cm

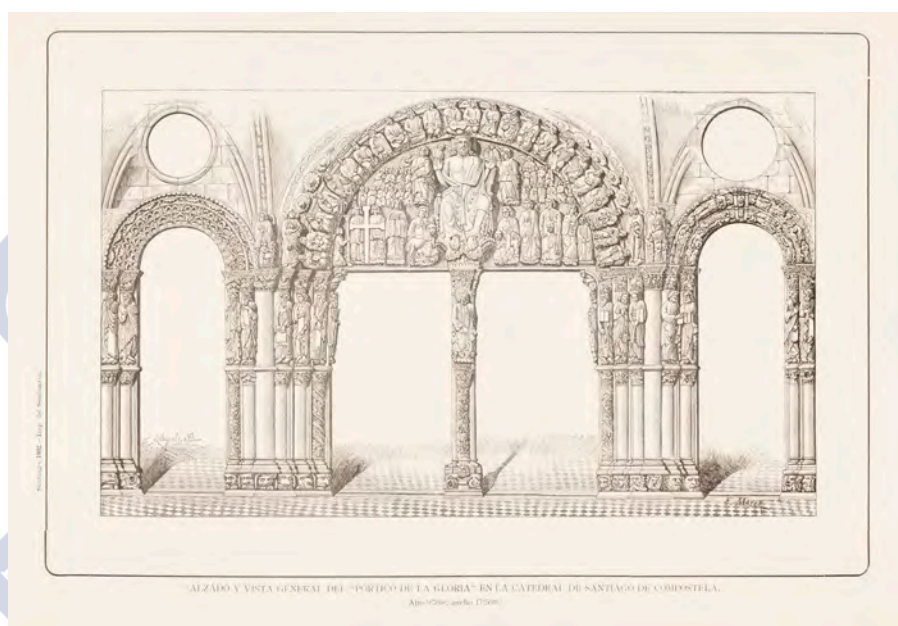
Ubicación actual: Archivo Catedral

En los años centrales del siglo XIX se produce un redescubrimiento del Pórtico de la Gloria a cargo de Richard Ford, a quien John Murray solicita la redacción de una guía de viajes por España que vio la luz en Londres en 1845. Es curioso, como han anotado diversos autores, la poca atención que a lo largo de los siglos,

se prestó a una obra cumbre del arte medieval como es el Pórtico de la Gloria y, especialmente, que su renovado interés haya venido de la mano de visitantes que se maravillaron ante la visión del Pórtico al que definía Ford como “gran obra digna de ser visitada y estudiada a fondo”.

Unos años después, en 1865, el South Kensington Museum de Londres realizó, para integrarlo en sus fondos a base de reproducciones de diferentes monumentos, un vaciado en yeso del conjunto del Pórtico que todavía puede ser visitado en la capital británica. Esta labor sirvió para que, durante años, se culpase a los autores del vaciado de muchos males del Pórtico lo cual, los estudios de su estado de conservación han demostrado injustos.

El grabado, varios de cuyos ejemplares se conservan en el Archivo de la Catedral, se corresponde con la valorización que los regionalistas hicieron de la obra del Maestro Mateo tras el redescubrimiento británico y es una de las representaciones más conocidas





del Pórtico, pues permite su contemplación completa en un solo plano -una fotografía que solo con las modernas técnicas actuales se ha conseguido recientemente-. Fue realizado en la Imprenta del Seminario Conciliar Central de San Martín Pinario, donde todavía se conserva, en sus fondos, el taco utilizado para este grabado.

Buján Núñez, J. D.: "O gravado en Galicia desde as orixes ata finais do século XIX", en VV. AA. *O gravado en Galicia. O Gravado compostelán*. Santiago, 1995. Pp. 11-27; Caulonga Fernández, M<sup>a</sup> A.: "Pórtico da Gloria", en *Santiago, San Martiño Pinario*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 137-138; Mayer, E.: *Prioridad de un artista santiagués respecto al perfeccionamiento del grabado en madera*. Santiago, 1903; Requejo Gómez, O. y González Millán, A. J.: "A Imprenta do Seminario Maior e o Gravado", en *Santiago, San Martiño Pinario*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 113-134; Valle Pérez, X. C.: "O redescubrimiento do Pórtico da Gloria", en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1988. Pp. 160-165; Yzquierdo Peiró, R.: "Alzado y vista general del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 58-59.



### LÁPIDA DE JUAN GIRÁLDEZ DE CAAMAÑO Y SUS SOBRINOS

Autor: Enrique Mayer Méndez

Cronología: 1930

Procedencia: Encargo de los canónigos Salustiano Portela Pazos y Robustiano Sáñez Otero

Material: Tinta y aguadas sobre papel

Dimensiones: 13,6 x 7,1 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

El Claustro de la Catedral conserva la mejor colección de heráldica gallega de la Edad Moderna, si bien en la actualidad, muchas de las lápidas están muy desgastadas y apenas pueden apreciarse. Ya en 1907, cuando las lápidas se conservaban en sus ubicaciones originales, -antes de la reforma realizada con motivo de la excavación del claustro medieval dirigida por Chamoso en la década de los 60 del siglo pasado-, López Ferreiro se refirió al gran interés por este conjunto y por conservar su memoria.

Años después, en 1930, el compostelano Enrique Mayer Méndez, continuador de una saga de orfebres y grabadores, iba a compilar en un álbum que se conserva en el Archivo de la Catedral; del que, por las referencias de su título, Taín atribuye su encargo a los canónigos Portela Pazos, Deán; y a D. Robustiano Sáñez Otero, Fabriquero y Director del Museo.

El álbum es, pues, un documento de valor documental excepcional, especialmente por el deterioro progresivo que presenta el conjunto lapidario del claustro catedralicio,



parte del cual mantiene, aún hoy en día, su uso funerario por parte de los miembros del Cabildo.

La única de las lápidas del álbum que aparece policromada es la de Juan Giráldez de Caamaño, fallecido en 1677 y sus tres sobrinos, dividida en dos cuerpos. En el superior, aparecen las armas de los Giráldez y en el inferior la inscripción alusiva a los cuatro personajes enterrados allí.

Actualmente esta pieza se encuentra en el lado oriental del claustro, si bien ha perdido toda su policromía y está muy deteriorada.

Bahamonde y Santiso de Ossorio, J.: "Heráldica en el claustro de la Catedral de Santiago", en *XV Congreso Internacional de las Ciencias Genealógica y Heráldica*, T. I. Madrid, 1983. Pp. 117-141; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002; Yzquierdo Perrín, R.: "Manuel Chamoso Lamas y el patrimonio artístico compostelano", en *Santiago y los caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 43-50.





### LÁPIDA DEL ARZOBISPO MAXIMILIANO DE AUSTRIA

Autor: Enrique Mayer Méndez

Cronología: 1930

Procedencia: Encargo de los canónigos Salustiano Portela Pazos y Robustiano Sáñez Otero

Material: Tinta y aguadas sobre papel

Dimensiones: 12,1 x 7,5 cm

Ubicación actual: Archivo Catedral

Con el número 6 de los dibujos del álbum, se encuentra la *Lápida de Maximiliano de Austria*, hijo ilegítimo del archiduque Leopoldo y nieto del emperador Maximiliano II; que fue Arzobispo de Santiago de Compostela entre los años 1603-1614.

Se trata de una pieza realizada en Bruselas en 1616, que se expone actualmente en el muro oriental del claustro, donde se trasladó desde su ubicación original en el interior de la Catedral, frente al presbiterio. La parte central está presidida por el escudo episcopal, que incluye las armas de Austria y Bohemia, todo ello enmarcado por una corona de laurel. Bajo la composición heráldica, se dispone la inscripción “MORS SCEPTA LIGONIBUS AEQUAT”.

En la orla se reparte el epitafio: “MAXIMILIANUS AB AUSTRIA, MAXIMILIANI ROMANORUM IMPERATORIS EX FILIO NEPOS HUIUS COMPOSTELLANAE ECCLESIAE ARCHEPISCOPUS, SUAQUE INMUNITATIS AC PATRIMONII ACERRIMUS DEFENSOR AC RESTITUTOR, CLARUS IUSTITIA ET CHARITATE OBIIT KALENDAS IULII ANNO 1614”.



López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, Vol. IX. Santiago, 1907, pp. 7-40. Pardo de Guevara, E.: "Laudas de bronce en la Catedral compostelana", en *Santiago, La esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 392-393; Taín Guzmán, M.: *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del Archivo de la Catedral de Santiago*. A Coruña, 2002





## 5.4 TAPICES

### 5.4.1 SERIE TAPICES SEGUNDA GUERRA PÚNICA



### EL PASO DE LOS ALPES

Autor: Henry Mattens, Bruselas, según cartón del taller de G. Romano

Cronología: Último tercio del siglo XVI

Procedencia: Atr. Ofrenda Real al Santo Apóstol

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 347 x 396 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Sala Capitular

Esta obra forma parte de una serie de tapices dedicada a la II Guerra Púnica de la que en la Sala Capitular de la Catedral compostelana se conservan cuatro piezas, la referida de *El paso de los Alpes por Aníbal* y, además, *Escipión sale al paso de Aníbal en el Tesino*, *El encuentro de Escipión y Aníbal antes de la batalla de Zama* y *Aníbal recogiendo el botín tras la conquista de Sagunto*. Para estas escenas, frecuentes en la época y, posteriormente, también durante el barroco, se tomaron como referencia los modelos de Giulio Romano y Giovanni F. Penni, cuya primera edición fue tejida para Francisco I de Francia.



La presencia en Santiago de estos tapices puede deberse, según los autores, a diversas procedencias. Así, tradicionalmente se habían asignado a la colección de tapices traídos, junto a otras piezas artísticas, por D. Gaspar de Ávalos tras su viaje a Alemania con el Emperador Carlos V, en 1543.

Estudios más actuales que identifican la realización de los tapices en los talleres de Leo Van Hecke y de Henry Mattens en Bruselas, los sitúan en el último tercio del siglo XVI, existiendo la posibilidad de que formaran parte de los presentes enviados por el Rey Felipe III al no poder acudir a Compostela en el Año Santo de 1610. También se apunta la posibilidad de que pertenezcan a la colección de arte que trajo a Compostela el Arzobispo Maximiliano de Austria, educado en la corte de Felipe II.

Ninguna de estas posibilidades ha podido comprobarse documentalmente hasta el momento, si bien hay noticias del posible encargo del Rey Felipe II de una serie sobre este tema a talleres bruselenses tras la victoria en Lepanto; y parece evidente la existencia de una relación directa con la Monarquía española, de la que esta serie sería una alegoría como heredera del poder del Imperio Romano.

*El paso de los Alpes* organiza la composición de la escena a base de varias diagonales que encierran la composición narrativa en grandes espacios triangulares. En primer término, a la izquierda, los grupos de Aníbal y sus generales, a caballo, mientras que, al otro lado, se representa a la infantería. El rostro de Aníbal y sus ropajes se corresponden con un retrato del emperador Carlos V, reforzando la teoría sobre una posible alegoría de la Monarquía Hispana de la serie. En un segundo plano, de rica decoración naturalista, se representa el difícil paso del ejército a través de los Alpes nevados del último término, todo con un profuso detallismo en armaduras, animales y paisajes.

También caben destacarse las escenas de la cenefa del tapiz, en las que aparecen temas alegóricos, como Moisés salvado de las aguas o la representación de las Virtudes, así como piezas moralizantes enmarcadas por cuidadas hornacinas de carácter vegetal, animales fantásticos y figuras mitológicas.

Barral Iglesias, A.: "El Paso de los Alpes por Aníbal", en *La Fiesta en la Europa de Carlos V*. Catálogo de exposición. Sevilla, 2000. Pp. 302-304; Campbell, T. R. (Ed.): *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Catálogo de exposición. Nueva York, 2003; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Checa Cremades, F. y García García, B. (Coords.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, 2011; Delmarcel, G.: *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999; Delmarcel, G.: "Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'Inventaire de Madrid de 1598", en *Gazette des Beaux Arts*, CXXXIV, 1999. Pp. 153-178; Delmarcel, G.: "The Scipio tapestries after Giulio Romano and Gian Francesco Penni in the Academia Belgica in Rome", en *VV. AA.: Aux quatre vents*. Florencia, 2002. Pp. 199-207; D'Hulst, R. A.: *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*. Bruselas, 1960; Galbert, G. de: *Hannibal, Scipion et les Guerres Puniques dans l'art et l'archéologie*. París, 2013; Herrero Carretero, C.: "Las grandes manufacturas de tapices bruselenses y el mecenazgo de la Casa de Habsburgo", en *Destellos de Bruselas*. Catálogo de exposición. Madrid, 1993; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago, 1905; López, R. J.: "Donaciones regias a la Catedral de Santiago en la Edad Moderna", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 135-152; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Requejo Gómez, O.: "Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 175-189; Schneider-Gärtner, E. M<sup>a</sup>: *Dos tapices de una serie de seis motivos relacionados con la historia de Escipión el Africano (el Viejo) (236-138 a. C.) y Aníbal (247-182 a. C.) durante la segunda guerra púnica (218-201 A. C.)*. Informe pericial inédito. Bremen, 2006; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.



5.4.2 SERIE TAPICES HISTORIA DE AQUILES





**AQUILES DESCUBIERTO ENTRE LAS HIJAS DE LICOMEDES**

Autor: Jan Râes, Bruselas, según cartón de Pedro P. Rubens

Cronología: Ca. 1648

Procedencia: Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 408 x 510 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Rubens diseñó cuatro series de tapices, la *Vida de Decio Mus*, la del *Emperador Constantino*, el *Triunfo de la Eucaristía* y la *Vida de Aquiles*. A ellas hay que sumar la que relata la historia de *Rómulo*, traspasada a tapiz entre los años 1645-1650, ya muerto el pintor. Además, a partir de escenas de caza pintadas por Rubens, también se realizaron, posteriormente, algunos tapices, aunque, en este caso, no habían sido creados por el autor para tal fin.



Entre 1630 y 1635, Rubens llevó a cabo la realización de la serie dedicada a la *Vida de Aquiles*, formada por un total de ocho piezas a las que se sumarían otras dos más con posterioridad. Se desconoce quién realizó el encargo, así como la ubicación original que tendría la primera edición de los tapices, pues no se conserva ningún documento relacionado con la realización de la serie.

De la *Vida de Aquiles*, se conservan, en los fondos del Museo Catedral, procedentes del legado de Pedro de Acuña y Malvar, un total de cuatro piezas de la segunda de las series tejidas, la realizada en el reputado taller bruselense de Jan Râes, -a las que se une una quinta pieza de las dos escenas añadidas por Jacob Jordaens con posterioridad a las ocho iniciales-; siendo la única de las series realizadas en dicho taller que se conservan en España. Concretamente, se trata de las siguientes escenas: *Tetis sumergiendo a Aquiles en el río Éstige*, *Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes*, *Tetis recibiendo las armas para Aquiles*, *La Cólera de Aquiles* y *Pan enseñando música*

al niño Aquiles -en este caso, a partir de una obra de Jacob Jordaens, como se ha comentado anteriormente-.

En el tapiz de *Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes*, se representa el momento en que Aquiles, -a quien Tetis, para evitar su participación en la Guerra de Troya, había ocultado, vestido de mujer, en la Isla de Ésciros, donde vivía con las hijas del rey Licomedes-, cae en la trampa tendida por Ulises y Diomedes que, disfrazados de mercaderes aparecen en el lateral derecho del tapiz en actitud cómplice. Éstos, para descubrir a Aquiles, presentaron una cesta con joyas y otros accesorios femeninos entre los que introdujeron armas para despertar la natural orientación de Aquiles, que en la escena aparece tocado por un yelmo en el instante en que, consciente de haber sido descubierto, se mira con su amada Deidamia -la más bella hija de Licomedes- en una escena llena de dramatismo.

Un pequeño perro contempla el pasaje desde un lateral del primer plano del tapiz, al tiempo que cierra la composición uniendo el grupo de las hijas del rey, Aquiles y los falsos mercaderes. *Putti* en los ángulos de la tela y portando una gran guirnalda en la parte superior, profusión de flores y frutas, así como los *termes* que se repiten en los cinco tapices tejidos por Jan Ræes que se conservan en la Catedral, completan la cenefa de esta pieza

Bertrand, P. F.: "La tapisserie et Rubens", en Heck, M. C. (Ed.): *Le Rubennisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Lille, 2005. Pp. 95-102; Begemann, H.: *Rubens. The Achilles Series*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, X. Bruselas, 1975; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Crick-Kuntzinger, M.: "La Tenture d'Achille d'après Rubens et les tapisseries Jean et François Raes", en *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire*, III, 6, 1. 1934; Crick-Kuntzinger, M.: "Marques et signatures de tapisseries bruxellois", en *Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, XL, 1936. Pp. 166-183; Delmarcel, G.: "L'arazzeria antica a Bruxelles e la manifattura di Jan Raes", en *Arazzi per la Cattedrale di Cremona. Storie di Sansone. Storie della vita di Cristo*. Milán, 1987. Pp. 44-53; Delmarcel, G.: "Rubens and tapestry", en *Rubentextiel*. Catálogo de exposición. Amberes, 1997. Pp. 28-37; Delmarcel, G.: *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Tiel, 1999; Delmarcel, G.: "La tapicería en los Países Bajos españoles, 1625-1660", en *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*. Catálogo de exposición. Nueva York-Madrid, 2007-2008. Pp. 203-261; D'Hulst, R. A.: *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*. Bruselas, 1960; Herrero Carretero, C.: "Las grandes manufacturas de tapices bruselenses y el mecenazgo de la Casa de Habsburgo", en *Destellos de Bruselas*. Catálogo de exposición. Madrid, 1993; Herrero Carretero, C.: *Rubens, 1577-1640. Colección de tapices*. Madrid, 2008; Lammertse, F. y Vergara, A. (Dirs.): *Pedro Pablo Rubens. La historia de Aquiles*. Catálogo de exposición. Rotterdam-Madrid, 2003-2004; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.



5.4.3 SERIE TAPICES PASTOR FIDO





**SILVIO ARRODILLADO ANTE DORINDA**

Autor: Erasmo Oorlofs Bruselas, según cartón Atr. a J. Jordaens

Cronología: Ca. 1660

Procedencia: Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 393 x 414 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Junto con la serie de cinco tapices realizados en el taller de Jan Râes sobre la historia de Aquiles que conserva el Museo a través del legado de Acuña y Malvar, se encuentran otras cinco piezas realizadas en el taller bruselense de Erasmo Oorlofs, como acreditan las marcas de la parte inferior de varias de las piezas; y fechadas alrededor del año 1660. Se trata de una serie pendiente de estudio, pues tradicionalmente se han vinculado, como piezas complementarias, a los tapices de Rubens y otros autores las identificaron a la *Historia de Hércules*, al Dios Pan o, sin más, a escenas mitológicas de amor.



En realidad, se trata de una rara serie de tapices basada en la tragicomedia pastoral de Gian Battista Guarini *El Pastor Fido*, publicada por primera vez en 1590 y que, durante el barroco, tuvo una gran difusión, con numerosas traducciones e importante influencia, sobre todo en la música y las modas sociales de esta época.

Resta por identificar al autor de los cartones para estos tapices. Estilísticamente deben relacionarse con mundo de Rubens y los artistas de su entorno -tradicionalmente se han atribuido a T. Van Thulden-; pareciendo lo más apropiado atribuirlos a Jacob Jordaens, importante pintor, dibujante y grabador de la época y destacado diseñador de tapices entre los años 1630 y 1670, entre ellos, varias series destinadas a la corte

española. Jordaens continuó desarrollando, tras la muerte de Rubens, sus principales aportaciones al diseño de tapices con un buen número de series de las que tan solo se han documentado algunas de ellas: *Los proverbios*, *Escenas de la vida en el campo*, *La equitación*, *Historia de Alejandro Magno*, *Historia de Ulises* o *Historia de Carlomagno*.

Las cinco piezas de la serie que se conservan en el Museo Catedral representan otros tantos pasajes de la fábula de Guarini, entre ellos este en el cual Silvio se postra de rodillas ante Dorinda para invitarla a acompañarle en la comida junto a otros personajes.

De esta serie, además de las piezas de la colección catedralicia, solo se conocen otros dos tapices que se encuentran en Estados Unidos –una de ellas con esta misma escena- identificadas en su cartela, en cambio, como pertenecientes a los amores de Celedonio y Astrea, prueba de que el taller reutilizó la serie para una nueva, posiblemente por encargo, solicitando ese otro tema.

Brown, C.: "Jordaens, Jacob", en *Enciclopedia del Museo del Prado*. T. IV. Madrid, 2006. Pp. 1352-1354; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Crick-Kuntzinger, M.: "Marques et signatures de tapisseries bruxellois", en *Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, XL, 1936. Pp. 166-183; Delmarcel, G.: *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999; Delmarcel, G.: "La tapicería en los Países Bajos españoles, 1625-1660", en *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*. Catálogo de exposición. Nueva York-Madrid, 2007-2008. Pp. 203-261; D'Hulst, R. A.: *Tapisseries flamandes du XIVe au XVIIIe siècle*. Bruselas, 1960; D'Hulst, R. A.: *Jacob Jordaens*. Londres, 1982; D'Hulst, R. A., Poorter N. de y Vandenvan, M.: *Jacob Jordaens (1593-1678), tableaux et tapisseries*. Bruselas, 1993; Herrero Carretero, C.: "Las grandes manufacturas de tapices bruselenses y el mecenazgo de la Casa de Habsburgo", en *Destellos de Bruselas*. Catálogo de exposición. Madrid, 1993; Nelson, K.: *Jacob Jordaens. Design for tapestry*. Turnhout, 1998; Tijs, R. J.: *P. P. Rubens en J. Jordaens. Barok in eigen huis*. Amberes, 1983; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41.

5.4.4 SERIE TAPICES COSTUMBRISTAS DE TENIERS EL JOVEN



**KERMÉS**

Autor: Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Madrid, según cartón de D. Teniers, el Joven.

Cronología: Ca. 1750

Procedencia: Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 260 x 497 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

A su muerte, en 1814, D. Pedro de Acuña y Malvar legó a la Catedral de Santiago su rica biblioteca y una gran colección de tapices, de diferentes autores y épocas que, con el paso del tiempo, han formado el llamado *Museo de Tapices*; en la actualidad,



integrado por cuatro salas monográficas del Museo Catedral y un buen número de obras custodiadas en los almacenes del mismo.

El conjunto más numeroso de piezas que integran la colección catedralicia se corresponde con obras tejidas en la Real Fábrica de Santa Bárbara en sus primeros años de funcionamiento, tras ser fundada por impulso de Felipe V, en 1721, a partir de pinturas de temática costumbrista realizadas casi cien años antes por los pintores flamencos David Teniers y Wouwermars, ambos de prolífica carrera y cuyas obras formaban parte destacada de las colecciones reales; y de la interpretación que, de las mismas, realizaron pintores contratados para la Real Fábrica, como Andrés de la Calleja o Antonio González Ruiz. Una vez consolidada la Real Fábrica, bajo la dirección del pintor del Rey Antonio R. Mengs, se procedió a contratar a algunos de los pintores más prometedores del momento, abandonándose la realización de piezas a partir de obras anteriores.

David Teniers II (1610-1690) era hijo del pintor de idéntico nombre, de ahí el número que acompaña a su apellido para diferenciar a ambos y a su hijo, tercero de la saga con este nombre. Tuvo un gran predicamento en los países bajos en los



años centrales del siglo XVII y fue habitual colaborador de los distintos gobernadores nombrados por los monarcas españoles en Flandes, destacando las figuras del Archiduque Leopoldo Guillermo y de D. Juan José de Austria, ambos amantes del arte y para los que, además de realizar numerosos encargos, trabajaba como asesor en la adquisición de sus importantes colecciones artísticas. Felipe IV fue, así mismo, un habitual comprador de obras suyas, lo que enriqueció las colecciones reales y permitió que, un siglo después, estas piezas se utilizaran, por sus escenas de género, -en las que estaba especializado el artista, así como en la pintura de gabinete, tan importante en la época para la difusión de las colecciones y en la actualidad para el conocimiento de las mismas- en la confección de los referidos tapices de la incipiente Real Fábrica española.

Entre los tapices de Teniers del Museo Catedral puede destacarse uno de los que representan una *Kermés*, término neerlandés por el que, a partir del siglo XVII acaba denominándose a toda fiesta popular, cuya pintura original se conserva, actualmente, en el Museo del Prado. Otras piezas continúan en la línea de mostrar la vida cotidiana en las provincias flamencas en la época: escenas de taberna, matanza, juego de bolos o campesinos en su ambiente familiar y laboral.

Además de las obras tejidas en la Real Fábrica a partir de cartones de Teniers, la colección catedralicia conserva una pieza anterior tejida en el entorno del año 1700 en el taller de Jan de Melter, Lille (Francia), correspondiente a la denominada *etapa azul* y que representa una escena de matanza.

Bocquet, L.: *David Teniers*. París, 1924; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Davidson, J. P.: *David Teniers the Younger*. Londres, 1980; Delmarcel, G.: *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999; Díaz Padrón, M.: "Teniers II, David", en *Enciclopedia del Museo del Prado*. T. VI. Madrid, 2006. Pp. 2061-2064; Herrero Carretero, C.: *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992; Herrero Carretero, C.: "Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara", en *Manufacturas Reales españolas*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1993. Pp. 71-115; Iparaguirre, E. y Dávila, C.: *Real Fábrica de Tapices. 1721-1971*. Madrid, 1971; Klinge, M.: "David Teniers de Jonge: schilderijen, tekeningen". En *David Teniers the Younger*. Catálogo de exposición. Amberes, 1991; Klinge, M. y Lüdke, D.: *David Teniers der Jüngere, 1610-1690: Alltag und Vergnügen in Flandern*. Catálogo de exposición. Karlsruhe, 2005; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Wanters, A.: "David Teniers et son fils, le troisième de ce nom", en *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, II. 1897. Pp. 78-102; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.

5.4.5 SERIE TAPICES DORMITORIO DE CARLOS III



**DOSEL DEL DORMITORIO DE CARLOS III**

Autor: Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Madrid, según cartón de Guillermo de Anglois

Cronología: 1764

Procedencia: Atr. Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana, seda, hilo de oro y de plata. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 280 x 238 x 140 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

De la tapicería ejecutada en la Real Fábrica de Tapices para el dormitorio de Carlos III, se conservan en los fondos del Museo Catedral un total de tres doseles completos y siete banquetas. Se trata de un conjunto de piezas encargadas originariamente al pintor Guillermo de Anglois y, retirado éste, continuadas por José del Castillo, retornado recientemente de su viaje formativo por Italia y convertido, junto con Francisco de Goya y otros contemporáneos en promesas de la pintura española de la época, que habrían de reforzar su

formación y experiencia trabajando como cartonistas en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara bajo la dirección de Mengs, primero y, posteriormente, de Bayeu.

La finalización de las piezas para el dormitorio de Carlos III, que llevó a cabo, en dos etapas, con gran éxito, le valdrían a José del Castillo para consolidarse como pintor de cartones de la Real Fábrica, además de para consagrarse como pintor adornista, en lo que tuvo importancia, además de lo aprendido de Guillermo de Anglois, -heredero de la tradición gobelina-, su conocimiento de las pinturas pompeyanas, que vio durante su estancia en Italia.



En todas las piezas que componían la tapicería para el monarca se desarrollaba una temática moralizante y mitológica, con presencia de temas como las Virtudes o los Elementos pero, sobre todo, desatacan por sus motivos decorativos a base de animales, aves, flores y acantos sobre fondo azul.

Sobre el dosel que preside la Sala Capitular de la Catedral, identificado por López Ortega -al igual que el resto de obras de esta serie que integran la colección catedralicia- como parte del trabajo inicial de Anglois, se halla una pintura sobre cobre del mexicano Juan Patricio Morlete que representa a la Virgen de Guadalupe y que es regalo del canónigo Juan Manuel de Losada.

Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Herrero Carretero, C.: *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992; Herrero Carretero, C.: "Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara", en *Manufacturas Reales españolas*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1993. Pp. 71-115; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III", en *Reales Fábricas. Cristales de la Granja, Tapices de Santa Bárbara. Porcelana del Buen Retiro*. Catálogo de exposición. Madrid, 1995. Pp. 77-109; Herrero Carretero, C.: "Las Reales Fábricas de Tapices de santa Bárbara y de Santa Isabel de Madrid. Felipe V y el Real Sitio de San Ildefonso", en *Fábricas de la Corona. Cristales, Tapices, Porcelana*. Madrid, 1997. Pp. 63-95; Herrero Carretero, C.: "La Fortaleza. Cortina de la colgadura del dormitorio de Carlos III en el Palacio Nuevo de Madrid". En *Reales Sitios*, XLI, 161. 2004. Pp. 24-25; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices de Madrid. Un proyecto ilustrado de Felipe V", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. Cuenca, 2004. Pp. 76-91; Iparaguirre, E. y Dávila, C.: *Real Fábrica de Tapices. 1721-1971*. Madrid, 1971; López Ortega, J.: *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2014; Nieto Yusta, C.: "Dosel de la Cama Real en la que falleció Carlos III, 1764", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 236-237; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Sambricio, V. de: "Tapices de José del Castillo", en *Goya, revista de arte*, nº 7. Madrid, 1955. Pp. 22-28; Sambricio, V. de: *José del Castillo*. Instituto Diego Velázquez del CSIC, Colección artes y artistas. Madrid, 1957; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.



5.4.6 SERIE TAPICES PINTORES ESPAÑOLES DE LA REAL FÁBRICA DE SANTA BÁRBARA



**EL JARDÍN DEL BUEN RETIRO**

Autor: Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Madrid, según cartón de José del Castillo

Cronología: Ca. 1779

Procedencia: Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 337 x 251 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Al igual que la de otros pintores de su época, con los que compartiría gran parte de su trabajo como autor de cartones para tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara, la figura de José del Castillo (Madrid, 1737 – 1793) ha quedado eclipsada por la especial brillantez de su contemporáneo Francisco de Goya. Tanto es así que, además de haber marcado profundamente la carrera de Del Castillo, no fue hasta entrados los años 50 del siglo XX en que, con la publicación de un estudio monográfico a cargo de Valentín de Sambricio, se dio a conocer la existencia de este pintor, considerado por el citado historiador, “uno de los más interesantes y menos conocidos pintores de la generación de Goya”.



Artista precoz, muy joven empezó su formación en la Real Academia de San Fernando, obteniendo, posteriormente, una beca para continuar su aprendizaje en Roma de la mano de Giaquinto, con quien regresa a la corte de Fernando VI por un corto espacio de tiempo para volver, durante seis años más, a Roma, pensionado por la Real Academia. Retornado a Madrid, empieza a trabajar como pintor de cartones en la Real Fábrica de Tapices, actividad que compagina con otros encargos, sobre todo de pintura religiosa, para varias iglesias y conventos de la ciudad.

Siguiendo la clasificación establecida por Sambricio para las diferentes etapas artísticas de Del Castillo, tras consolidarse como pintor adornista -finalizando el trabajo iniciado por Guillermo de Anglois en la decoración de las estancias privadas de Carlos III, de la que el Museo posee varias piezas-; y, después, costumbrista, a través de los diferentes encargos que acometió para la Real Fábrica, entre ellos, varias piezas actualmente en los fondos del Museo, como La Merienda, El retorno de caza, La caza del zorro o Cazador de pájaros-, se convierte, a partir de 1779, en pintor de Madrid, con la realización de los cartones para tapices de la pieza de tocador de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo en los que, siguiendo el gusto de la época, predominan los petimetres, aristócratas y damiselas que disfrutan de la vida en diferentes escenarios del Madrid de la época.

A esta serie, que se conserva prácticamente íntegra en los fondos del Museo Catedral procedente del legado de D. Pedro de Acuña y Malvar, pertenece El jardín del Buen Retiro, junto con otras piezas como son La ramilletera de la Puerta del Sol, El estanque del Buen Retiro, La vendedora de cuajada, El buñolero, La bollera de la Puerta de San Vicente, Muchachos solfeando y Muchachos jugando al boliche.

Con motivo de la guerra con Inglaterra, la actividad en la Real Fábrica se interrumpe en el año 1780 y no se reiniciará hasta tres años después, en que Del Castillo retornará con otro tipo de piezas para diferentes ubicaciones en las estancias reales.

Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Herrero Carretero, C.: *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992; Herrero Carretero, C.: "Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara", en *Manufacturas Reales españolas*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1993. Pp. 71-115; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III", en *Reales Fábricas. Cristales de la Granja, Tapices de Santa Bárbara. Porcelana del Buen Retiro*. Catálogo de exposición. Madrid, 1995. Pp. 77-109; Herrero Carretero, C.: "Las Reales Fábricas de Tapices de santa Bárbara y de Santa Isabel de Madrid. Felipe V y el Real Sitio de San Ildefonso", en *Fábricas de la Corona. Cristales, Tapices, Porcelana*. Madrid, 1997. Pp. 63-95; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices de Madrid. Un proyecto ilustrado de Felipe V", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. Cuenca, 2004. Pp. 76-91; Iparaguirre, E. y Dávila, C.: *Real Fábrica de Tapices. 1721-1971*. Madrid, 1971; López Ortega, J.: *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2014; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Sambricio, V. de: "Tapices de José del Castillo", en *Goya, revista de arte*, nº 7. Madrid, 1955. Pp. 22-28; Sambricio, V. de: *José del Castillo*. Instituto Diego Velázquez del CSIC, Colección artes y artistas. Madrid, 1957; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: "Pescador napolitano", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 176-181; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.

5.4.7 SERIE TAPICES DE GOYA





### EL MAJO DE LA GUITARRA

Autor: Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Madrid, según cartón de Francisco de Goya

Cronología: Ca. 1780

Procedencia: Legado de Pedro de Acuña y Malvar a la Catedral, 1814

Material: Lana y seda. Tapicería de alto lizo

Dimensiones: 173 x 137 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre las piezas correspondientes al legado Acuña se encuentran doce tapices tejidos a partir de cartones realizados por Francisco de Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, entre los años 1777 y 1780, con destino a las estancias de los Príncipes de Asturias en el Palacio de El Pardo. Los tapices, adquiridos junto con otras series en pública almoneda por Fernando Gomendi -a excepción de *El Muchacho del Pájaro*, en que hubo un intercambio con el Marqués de Iranda- en 1794, pasaron a integrar la colección de D. Pedro de Acuña y, a su muerte, la colección catedralicia.

Su trabajo como cartonista -del que la mayor parte de las piezas que se conservan se hallan actualmente en el Museo del Prado-, además de facilitar al pintor aragonés la experiencia en trabajos seriados y otorgarle un amplio abanico de imágenes de género, que utilizará a lo largo de gran parte de su carrera, le permitió darse a conocer en la corte y evolucionar en lo profesional y en lo social.

Los doce tapices goyescos que integran los fondos del Museo son las siguientes: *La maja y los embozados*, *Los jugadores de naipes*, *La acerolera*, *Muchachos jugando a la soldadesca*, *Los niños del carretón*, *El columpio*, *La novillada*, *La fuente*, *El resguardo de tabacos*, *El muchacho del pájaro*, *Los leñadores* y *El majo de la guitarra*.



*El majo de la guitarra* fue entregado por Goya el 24 de enero de 1780 para una sobrepuerta destinada a la pared norte de la Ante-Cámara de los Príncipes de Asturias en El Pardo. El propio Goya describió el cartón, en una cuenta fechada el 24 de enero de 1780, del siguiente modo: “repres.<sup>ta</sup> un hombre sentado cantando con su Guitarra, y dos detrás q.<sup>e</sup> le estan escuchando y otra figura a lo lejos, su ancho y alto como el antezedente, su balor mil rr.<sup>s</sup> v.<sup>n</sup>”.

Dos son los ejemplares tejidos que aparecen citados en el *Inventario General de los Muebles correspondientes a el R. Oficio de Tapicería que quedaron por fallecimiento de S. M. D. Carlos III*; uno de ellos, el que se conserva en el Museo Catedral, decoraba el antedormitorio de los príncipes de Asturias en El Pardo y el otro, con cenefas de eses y platillos, la pieza de vestir de una de las infantas en El Escorial -actualmente en el Palacio Real de Madrid-.

En el tapiz de la colección catedralicia, se ha simplificado la escena original descrita por Goya, eliminándose los personajes del segundo plano y manteniendo el resto prácticamente igual. Un majo aparece tocando y cantando, posiblemente, una triste composición de amor. La soledad del protagonista, citada por Tomlinson refiriéndose al cartón, se ha intensificado, aquí, al desaparecer el resto de personajes. Sin embargo, la ausencia de dichos acompañantes, distorsionaría el mensaje amoroso de una pareja que ha apuntado, sobre el cartón, Nordström.

Por lo demás, y como es habitual en esta obras por la propia técnica de la tapicería, los colores se han hecho más vivos y, al tiempo se ha perdido en las transiciones y en los juegos de luces y sombras del lienzo.

Diferentes autores han señalado que *El majo de la guitarra*, sobrepuerta destinada, como se ha dicho para la Ante-Cámara de los Príncipes de Asturias en El Pardo, haría pareja, en la concepción original de la decoración de este espacio, en la pared norte del mismo, con *Los leñadores*, tapiz que también se conserva en el Museo Catedral. Incluso, Tomlinson ha ido más allá, proponiendo en base a un documento de medidas del propio Goya, datado en 1777, una ordenación de los tapices en la referida Ante-Cámara en la que, efectivamente, los dos tapices citados harían pareja en la citada pared.

Águeda, M.: “Novedades en torno a una serie de cartones de Goya”, en *Boletín del Museo del Prado (Madrid)*, 5. 1984. Pp. 41-46; Arnaiz, J. M.: *Goya. Tapices y cartones*. Madrid, 1987; Barreiro Barral, J.: “Acuña y Malvar, Pedro”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. I. Santiago, 1974. Pp. 107-108; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago*. Santiago, 1969; Cruzada Villamil, G.: *Los tapices de Goya*. Madrid, 1870; Herrero Carretero, C.: *La Fábrica de Tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992; Herrero Carretero, C.: “Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara”, en *Manufacturas Reales españolas*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1993. Pp. 71-115; Herrero Carretero, C.: “La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III”, en *Reales*

*Fábricas. Cristales de la Granja, Tapices de Santa Bárbara. Porcelana del Buen Retiro.* Catálogo de exposición. Madrid, 1995. Pp. 77-109; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices de Madrid y las innovaciones en tiempos de Francisco de Goya", en VV. AA.: *Realidades y sueño en los viajes de Goya. Actas I Jornada de Arte en Fuendetodos*. Zaragoza, 1996. Pp. 69-85; Herrero Carretero, C.: "El estado de la cuestión: cartones y tapices de Francisco de Goya". En *Goya 250 años después 1746-1996. Actas Congreso internacional CSIC*. Madrid, 1996. Pp. 23-37; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya", en *Tapices y cartones de Francisco de Goya*. Catálogo de exposición. Madrid, 1996. Pp. 17-39 y 65-112; Herrero Carretero, C.: "Catálogo de tapices tejidos sobre cartones de Francisco de Goya. Colección de Patrimonio Nacional", en *Tapices y cartones de Francisco de Goya*. Catálogo de exposición. Madrid, 1996. Pp. 1-108 y 175-197; Herrero Carretero, C.: "Las Reales Fábricas de Tapices de santa Bárbara y de Santa Isabel de Madrid. Felipe V y el Real Sitio de San Ildefonso", en *Fábricas de la Corona. Cristales, Tapices, Porcelana*. Madrid, 1997. Pp. 63-95; Herrero Carretero, C.: "Francisco de Goya. Pintor cartonista", en *Goya, retrato de un visionario*. Barcelona, 1997. Pp. 224-231; Herrero Carretero, C.: "An introduction to Goya's cartoons and tapestries", en Tomlinson, J. A. (Ed.): *Goya, images of women*. Catálogo de exposición. Washington, 2002; Herrero Carretero, C.: "La Real Fábrica de Tapices de Madrid. Un proyecto ilustrado de Felipe V", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. Cuenca, 2004. Pp. 76-91; Herrero Carretero, C.: "Los Tapices de Goya. Entre lo arcádico y lo popular". En *Goya e Italia*. Catálogo de exposición. Zaragoza, 2008; Herrero Carretero, C.: "Un escenario real para la vida popular. Los Tapices de Goya en los palacios de jornada de Carlos IV", en *Carlos IV y el arte de su reinado. Jornadas de arte e iconografía*. Madrid, 2011. Pp. 367-390; Iparaguirre, E. y Dávila, C.: *Real Fábrica de Tapices. 1721-1971*. Madrid, 1971; López Campos, A.: *Los tapices goyescos de la catedral compostelana*. Santiago, 1935; Moreno de las Heras, M.: *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid, 1997; Nordström, F.: *Goya, Saturno y melancolía: estudios sobre el arte de Goya*. Madrid, 1989; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: *Colección de tapices y colgaduras de la Catedral de Santiago*. Santiago, 1927; Sambricio, V. de: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946; Tomlinson, J. A.: *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*. Madrid, 1993; Yzquierdo Peiró, R.: *Tapices de Goya. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Madrid, 2006; Yzquierdo Peiró, R.: "El majo de la guitarra", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 238-243; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011.





**5.5 ORFEBRERÍA**

**5.5.1 RELICARIO**



**CRUZ DE ALFONSO III (RÉPLICA)**

Autor: Taller Real de Oviedo (Réplica R. Martínez)

Cronología: Ca. 874 (Réplica: 1909)

Procedencia: Ofrenda de Alfonso III el Magno, 827

Material: Lámina de oro sobre alma de madera, oro, gemas, cristal de roca y esmaltes

Dimensiones: 40 x 40 x 4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Principal muestra de la importancia que, desde muy pronto, adquiere la Tumba del Apóstol para la monarquía -que dotará la iglesia de Santiago de numerosos privilegios y donaciones a lo largo de la historia- es la llamada *Cruz Compostelana*, ofrendada por Alfonso III el Magno en el año 827, robada de la Capilla de las Reliquias en el año 1906 y que, desgraciadamente, nunca se ha recuperado.

Se trata de una *Cruz Quadrata* o cruz griega, tipo muy habitual en su época, -que deriva de la Cruz de Gala Placidia, conservada en la Catedral de Brescia-; y que sigue el modelo de la *Cruz de los Ángeles* de Oviedo, donada en el año 808 por Alfonso II el Casto. Un siglo después, en el año 908, el mismo Alfonso III donará a la iglesia ovetense la *Cruz de la Victoria*, que continuará la tipología de sus antecesoras y que dará al modelo el apellido de *asturiana*.

Buena prueba de la importancia de esta obra, son las abundantes referencias existentes sobre ella, destacando la narración de Miguel Castellá Ferrer en su *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo*, publicada en el año 1610; donde realiza una pormenorizada descripción de la pieza: "(...) Ofreció el Rey Magno una Cruz de oro al Apóstol Santiago, de hechura de la de los Ángeles (...) En el globo había cuatro piedras pequeñas, de que parecen los encaxes (...). En los extremos de la Cruz había cuatro piedras grandes, de las que solo quedó una (...). De la otra parte tiene la Cruz riquísima labra, muy menuda, que llaman Filigrana, y tuvo mucha pedrería. El globo que está por centro tenía doce piedras, casi todas se han perdido (...); el



mástil hacia la parte de la cabeza tenía nueve piedras, en el de los pies diez, en los brazos de cada lado diez, y faltan muchas (...)". Castellá hace constar, pues, cierto deterioro y faltas en la obra, lo que no debe extrañar si se tiene en cuenta que era frecuente su salida en procesión y darla a besar a los fieles que acudían al Tesoro; y está documentado el acuerdo capitular por el cual, en el año 1692, se decidió reservar el uso de la Cruz al Viernes Santo y a grandes solemnidades, anunciando su salida con repique de campanas.

Por su parte, López Ferreiro, en su *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, transcribe la inscripción de la Cruz: "OB HONOREM S(AN)C(T)I IACOBI AP(OSTO)LI OFFERUNT FAMULI ADEFONSUS PRINCEPS ET SCEMENA REGINA. HOC OPUS PERFECTORUM EST IN ERA DCCCC DUODECIMA. HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS. HOC SIGNO TUETUR PIUS". También ofrece una completa relación de las piedras, así como detalles de la Cruz fundamentales para su identificación: "Las dimensiones de la Cruz, son 46 centímetros de alto por 44 y medio de ancho y dos de grueso. Los brazos de la Cruz, en los extremos, tienen seis centímetros de ancho, y al cruzarse en el centro, tres y medio". Así mismo, completa y actualiza a Castellá Ferrer, dando cuenta de ciertas modificaciones realizadas en la pieza en los últimos tres siglos: "En el cruce de la las dos traviesas había dos medallones circulares también de oro. El del anverso, que según Castellá, estaba adornado de doce chatotes, ha desaparecido acaso al tiempo en que en el siglo XVII se puso en su sitio una Cruz también de oro (...) cubierta con una chapa de plata dorada" y "en los brazos de la Cruz se conservan aún dos pequeñas asas de oro, de las cuales pendían, sin duda, las letras griegas alfa y omega"

De la desaparecida *Cruz compostelana* han llegado a nuestros días, además de las referencias citadas, grabados, fototipos y fotograbados que han permitido la realización de sendas reproducciones, la primera de ellas, obra de Ricardo Martínez en 1909, ocupa el puesto que correspondería al original en el nuevo retablo de reliquias que realizó M. Magariños tras el incendio que, en 1921, destruyó el retablo manierista de B. Cabrera; la segunda, fruto de un esmerado trabajo artesanal y de documentación, fue realizada en el taller compostelano de Ángel Iglesias para celebrar el Año Santo Compostelano 2004 y es propiedad de la S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, organismo dependiente de la Xunta de Galicia.

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 387-409; Castellá Ferrer, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid, 1610; Díaz Fernández, J. M<sup>o</sup>: "Cruz de Alfonso III", en *Los rostros de Dios*. Catálogo de exposición. Santiago, 2000. P. 365; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago,

1959; González Millán, A.: "La cruz de Santiago: una donación del rey Alfonso III al Apóstol y a su Sede de Compostela en el año 874", en *Compostellanum*, XXXVIII, 3-4, Santiago, 1993. pp. 303-335; González Millán, A.: "Cruz de Alfonso III", en *Luces de Peregrinación*, Catálogo de Exposición, Madrid-Santiago, 2004. Pp; 116-121; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. II. Santiago, 1899; Yzquierdo Peiró, R.: "Alfonso III y Santiago: facsímil de la cruz donada a la Iglesia de Santiago", en *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. Catálogo de exposición. A Coruña, 2008. Pp. 44-46; Yzquierdo Peiró, R.: "Réplica de la Cruz de Alfonso III", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 20-21.







**SANTIAGO PEREGRINO DE GEOFFROY COQUATRIX**

Autor: Taller Real parisino

Cronología: Ca. 1321

Procedencia: Ofrenda al Apóstol de Geoffroy Coquatrix

Material: oro, plata dorada y esmaltes

Dimensiones: 53 x 23 x 23 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

La pieza aparece descrita de la siguiente manera en el inventario catedralicio de 1527: "Imagen del Señor Santiago, de plata, todo dorado, que tiene en la mano derecha un veril en que está puesto y engastonado un diente dél (...) y en la otra mano un bordón, y en la cabeça del bordón una tabla de letras esmaltadas y debaxo del pie del veril estan engastonadas seis piedras de diversos colores. En la cabeça un sombrero de plata, todo dorado, y su pie de plata esmaltado"

Con la mano izquierda, la imagen sostiene una cartela con una inscripción latina en la que consta el nombre del donante "en este vaso de oro, que tiene esta imagen, está un diente de Santiago Apóstol que Gaufridus Coquatrix, burgués de París, donó a esta iglesia. Rogad por él". Geoffrey Coquatrix, cuyas armas aparecen representadas en la base hexagonal de la pieza, era un importante personaje del París de los años finales del siglo XIII y principios del XIV; familiar de Felipe IV, Luis X y Felipe V de Francia, ocupó, hasta su muerte en 1322-1324, entre otros, el cargo de Tesorero del Rey; además, fue uno de los protectores de la Cofradía de Santiago de París, jugando un importante papel en su reconocimiento, en 1315, por Luis X. Esta buena situación social, le permitió acudir a los mejores orfebres parisinos de la época para la realización de esta delicada



estatuilla que constituye una de las piezas más importantes de las colecciones de la Catedral compostelana y una de las mejores muestras de orfebrería gótica parisina que se conservan.

Iconográficamente, la obra nos muestra un híbrido de Santiago Apóstol, con larga túnica y pies descalzos y Santiago Peregrino, con bordón, conchas y sombrero de ala ancha, propio de un momento de evolución en el que, avanzado el siglo XIV se irá imponiendo y definiendo el Peregrino.

La reliquia que contenía el templete gótico de la mano derecha, se perdió con motivo del incendio de la capilla de las Reliquias de 1921, siendo sustituida, desde entonces, por un pequeño fragmento óseo.

Barral Iglesias, A.: "Santiago Peregrino, de Gaufridus Coquatriz", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 221-222; Barral Iglesias, A.: "Las donaciones regias (ss. IX-XIX)", en *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 119-138; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias como exvoto de la peregrinación: las donaciones a la Catedral de Santiago de Compostela (ss. IX-XV)", en *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 221-245; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Gaborit-Chopin, D. y Taburet-Delahaye, E.: *Objets d'art du Moyen Age*. París, 1981; Gaborit-Chopin, D.: "Estatuilla – relicario de Santiago Peregrino, donada por Geoffroy Coquatriz" en *Santiago, Camiño de Europa*, Catálogo de exposición, Santiago, 1993. Pp. 347-348; Gaborit-Chopin, D.: "Statuette-reliquaire: Saint Jacques", en *L'Art au temps des Rois Maudits. Philippe le Bel et ses fils (1285-1328)*. Catálogo de exposición. París, 1998. Pp. 227-228; García Iglesias, J. M.: *Santiguos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Gauthier, M.: *Les routes de la Foi. Reliquies et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*. Friburgo, 1983; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Jacomet, H.: "Estatuilla relicario de Santiago peregrino", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 59-61; Steppe, J. K.: "L'Iconographie de Saint-Jacques le Majeur", en *Santiago de Compostela: 1000 ans de Pèlerinage Européen. Europalia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. Pp. 129-153; Yzquierdo Peiró, R.: "Estatuilla – relicario de Santiago Peregrino" en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*, Catálogo de exposición. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.

**BUSTO RELICARIO DE SANTIAGO ALFEO**

Autor: Atr. Rodrigo Eáns. Taller compostelano

Cronología: 1332

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: plata sobredorada, piedras preciosas y esmaltes

Dimensiones: 74 x 51 x 30 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

La *Caput Argenteum* o Busto-Relicario de Santiago el Menor -que ha de ser distinguido de Santiago el Mayor, cuyo Cuerpo yace en la Cripta Apostólica, bajo la Capilla Mayor del Santuario Jacobeo- es la más famosa de las reliquias del Tesoro Catedralicio.

Santiago, hijo de Alfeo y de la noble María, hermana de la Madre de Jesús, ocupa en las listas evangélicas el noveno lugar, encabezando el tercer grupo del Colegio Apostólico, formado por los parientes de Cristo, con Judas Tadeo y Simón.

Santiago Alfeo fue Obispo de Jerusalén, ciudad en la que sufre martirio y desde donde, en 1108, trae la reliquia de su cabeza a Braga su Arzobispo D. Mauricio Burdino -años después antipapa Gregorio VIII-, creyendo tener, en realidad la de Santiago el Mayor y en un intento de desprestigiar a la sede compostelana. Años después, en 1116, Doña Urraca se apodera de la reliquia y la regala al Arzobispo Diego Gelmírez, quien la dota de una especial veneración y la deposita en un arca de oro. En ella se conservó hasta el primer tercio del siglo XIV en que, por impulso del Arzobispo D. Berenguel de Landoira, se realiza el busto-relicario, probablemente en el taller compostelano de Rodrigo Eáns, por aquella época platero de la Catedral.

A lo largo de los siglos, la pieza realizada en plata sobredorada y repujada y de rostro esmaltado, fue enriqueciéndose con diversas donaciones, joyas y pedrería. De todo este proceso cabe destacar además de las ricas piedras de la colección del propio D. Berenguel, las gemas grecorromanas, incluyendo dos camafeos helenísticos,





donadas por el Arzobispo García de Manrique en los últimos años del siglo XIV; o las piezas de cristal de roca, como la venera con la cruz de Santiago que lleva sobre el pecho y la aureola, del siglo XV y que se han relacionado, por las cintas que las rodean, con el gremio de los *cintureiros*. Finalmente, en los siglos XVI y XVII se incorporaron diversas piezas de estilo clasicista, destacando la base – relicario que posee la obra y el paso procesional que, todavía en la actualidad, se utiliza en determinadas ceremonias solemnes en el interior de la Catedral, sobre todo, en la *Traslación*, que tiene lugar el 30 de diciembre.

También debe citarse el *Brazalete de Suero de Quiñones*, delicada cinta de oro con inscripción alusiva al donante, en 1434, que lleva la pieza al cuello y que se ha enriquecido con una joya en su parte central, de procedencia francesa, de los últimos años del siglo XIV.

La pieza encierra otro valor histórico más: el *Tesorillo de la Santa Cabeza*, formado por una colección de monedas halladas en el interior y llegadas allí a través de la mirilla de acceso de la Reliquia, cerrada con artística rejilla, a finales del siglo XV. Las monedas son un exponente de la peregrinación a Compostela en la Edad Media, y de la veneración en que fue tenida la Reliquia de Santiago Alfeo.

Barral Iglesias, A.: "Busto-relicario de Santiago Alfeo", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 222-223; Barral Iglesias, A.: "Reliquia y relicario de Santiago Alfeo", en *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de historia universitaria*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 234-237; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: "El Brazalete de Suero de Quiñones", en *Encrucijadas*. Catálogo de exposición. Astorga, 2000. Pp. 282-283; Barral Iglesias, A.: "Busto relicario de Santiago Alfeo", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Santiago-Ourense, 2004. Pp. 167-172; Carro Otero, J.: "Bracelete e Jóia de D. Suero de Quiñones", en *A Catedral de Santiago e o seu Património Cultural. Paradigmas da arte Europea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 31; Díaz Fernández, J. M<sup>o</sup>: "O Pío Ladroízo de Xelmírez". En *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. París-Ciudad del Vaticano-Santiago, 2010. Pp. 158-165; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Filgueira Valverde, J. y Blanco Freijeiro, A.: "Camafeos y entalles del tesoro compostelano", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 13, 1958. Pp. 137-145; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Moralejo Álvarez, S.: "Busto-relicario de Santiago el Menor", en *Santiago, Camiño de Europa*, Catálogo de exposición, Santiago, 1993. Pp. 345-346; Precado Lafuente, M. J.: "Santiago Alfeo y las devociones de los prelados de Compostela", en *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de historia universitaria*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 134-139; Taburet-Delahaye, E.: "Bracelet de Suero de Quiñones", en *París 1400. Les arts sous Charles VI*. Catálogo de exposición. París, 2004. P. 165; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**SANTIAGO PEREGRINO DE IOHANNES ROUCCEL**

Autor: Taller parisino

Cronología: Ca. 1400

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol

Material: plata sobredorada y en su color, cobre sobredorado y esmaltes

Dimensiones: 48 x 22 x 22 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

La imagen aparece descrita, por primera vez, en el inventario del Tesoro de 1426 de la siguiente manera: “toda dourada, co seu bordon, et esportela, et chapeiron blanco, et seu lybro ena maa dourado, et esta sobre seu pee con dous escudetes en el”.

En la gran peana hexagonal de la pieza se hace referencia, en la inscripción, a su ofrenda al Apóstol Santiago por parte del caballero francés Johannes de Roucel y su esposa Johana, acompañándose el texto de los escudos de armas de ambos personajes. Elisabeth Taburet ha identificado al donante como Jean de Roussay, personaje que desempeñó diversos cargos de importancia al servicio de Luis de Orleáns, de la Reina Isabel y de Luis de Guyena entre otros. En 1390 se casó con Jeanne de Chepoy, al servicio de la Reina y que, años después llegaría a Dama de Honor. Las armas que aparecen en la pieza confirman la identidad de ambos, peregrinos a Compostela en los primeros años del siglo XV.

La pieza, realizada con seguridad en un taller de París, supone, en comparación con la imagen-relicario de Santiago de Johannes Coquatrix, también de procedencia parisina pero un siglo anterior, un buen resumen de la evolución de la iconografía de Santiago



peregrino y de la orfebrería francesa de los siglos XIV y XV. Serafín Moralejo ha señalado el hecho de que la imagen de Santiago, en el siglo transcurrido entre ambas piezas, se ha ido haciendo más próxima a los peregrinos de la época, portando sus mismas ropas y atributos, como el bordón, la calabaza, el zurrón o la concha en el sombrero; en definitiva, despojándose de su carácter de Apóstol para convertirse en el primero de los peregrinos a Compostela. Este tipo iconográfico se consolidará a partir de este momento e irá evolucionando en pocos años, adquiriendo, desde Santiago, un gran desarrollo por todo el Camino.

Barral Iglesias, A.: "Santiago peregrino, de Johannes de Roucel", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 223; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Cruz Valdovinos, J. M.: "Estatua", en *Platería europea en España (1300-1700)*. Catálogo de exposición. Madrid, 1997. Pp. 64-65; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Jacomet, H.: "Saint Jacques: une image à la française? L'iconographie suscitée par la création de l'hôpital Saint-Jacques-aux-pèlerins et ses prolongements", en Rucquoi, A. (Dir.): *Saint Jacques et la France*. París, 2003. Pp. 85-261; Moralejo Álvarez, S.: "Santiago peregrino donado por Jean Roucel", en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 348; Steppe, J. K.: "L'iconographie de Saint-Jacques le Majeur", en *Santiago de Compostela: 1000 ans de Pèlerinage Européen. Europolia*. Catálogo de exposición. Gante, 1985. Pp. 129-153; Taburet-Delahaye, E.: "Saint Jacques", en *París 1400. Les arts sous Charles VI*. Catálogo de exposición. París, 2004. P. 158; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago peregrino de Iohannes de Roucel", en *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Catálogo de exposición. Zaragoza, 2015. Pp. 286-287; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.

**RELICARIO DE LA SANTA ESPINA**

Autor: Taller zaragozano

Cronología: Ca. 1425

Procedencia: Relicario compostelano

Material: Plata, esmalte y cristal

Dimensiones: 51 x 17,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

El Relicario aparece descrito por vez primera en el Inventario de la Catedral de 1426 de la siguiente manera: "outro en que anda a Espiña da coroa de Ihu. Xpo., e ten dous angelotes et una cousela en medio de Ceril, en que está dita Espiña".

Serafín Moralejo ha señalado que la realización de la obra en Zaragoza -pues lleva el punzón de esta ciudad- y su llegada a Compostela no deben estar lejanas de esta primera mención de 1426, sin conocerse la vía ni el donante por el que llegó a la Catedral, aunque Barral Iglesias ha reseñado su relación con la Orden Hospitalera de Jerusalén, haciendo mención a lo que López Ferreiro señalaba en su descripción de la pieza: *"Del Oriente también seguían concurriendo muchos peregrinos. De esta época es el bellissimo relicario de la Santa Espina, que en el pie ostenta el escudo de armas de la Orden de San Juan"*.

Sea como fuere, de lo que hay constancia, por posteriores inventarios y descripciones de peregrinos, es que, desde un primer momento, la pieza se convirtió en una de las más apreciadas del Tesoro compostelano.

La tipología del Relicario está dentro de los Calvarios, como *Arbor vitae*, con el crucifijo al centro, de cuyo pie arrancan dos ramas que normalmente soportan las figuras de María y Juan Apóstol y Evangelista, y aquí han sido sustituidos por dos ángeles con hábito franciscano que portan los instrumentos de la Pasión. Este tipo de relicarios derivará, posteriormente, a ostensorios eucarísticos.



Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: "Relicario de la Santa Espina", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 193-195; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Moralejo Álvarez, S.: "Relicario de la Santa Espina", en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 350-351; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa)





**SANTIAGO PEREGRINO DEL ARZOBISPO ÁLVARO DE ISORNA**

Autor: Francesco Marino

Cronología: ca. 1445

Procedencia: Oratorio del Arzobispo D. Álvaro de Isorna

Material: Plata sobredorada, esmaltes y piedras preciosas.

Dimensiones: 73 x 21 x 21 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

El inventario del Tesoro de 1537 describe esta pieza de la siguiente manera: “de plata, todo dorado, con su diadema en la cabeça, tiene en la mano derecha un bordón y en la izquierda su libro; está sobre un pilar, con un escudete de armas del Arzobispo Isorna”.

Los punzones que aparecen en la pieza “F” y “M” identifican como autor al italiano Francesco Marino, uno de los orfebres -“prateiro do dito señor arzobispo”- llegados a Compostela en tiempos del Arzobispo Lope de Mendoza, predecesor de Álvaro de Isorna (1445-1449), para quien realizaría varias piezas de su oratorio que se conservan en la Capilla de las Reliquias de la Catedral.

El Arzobispo Isorna le encargaría esta delicada imagen de Santiago para su devoción personal. Se trata de una figura que estilísticamente se corresponde con la primera mitad del siglo XV, con una marcada frontalidad de gusto clásico y detalles decorativos en los ropajes que enriquecen la pieza y le confieren un aspecto italianizante propio de su autor.

La iconografía del Peregrino se ha definido en el último siglo y, aquí, Santiago aparece con todos los atributos que le confieren dicho carácter, aunque algunos de ellos se incorporarían a la obra en el





siglo XVII; es el caso del bordón con la calabaza, de la esclavina que recubre parte de la sobretúnica original y de la gran diadema decorada con pedrería, aunque algunos autores han señalado que debe sustituir a otra de similares características que sí tenía la obra en un principio.

También debió de añadirse el libro que porta en la mano izquierda y que sirve como relicario para unas telas y perlas que tocaron el sepulcro apostólico. En la tapa del mismo figura la inscripción “en este libro ay de las vestiduras de Nro Patrón Santo”.

Barral Iglesias, A.: “Santiago peregrino, de D. Álvaro de Isorna”, en *Galicia no Tempo*, Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 225-226; Barral Iglesias, A.: “La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto”, en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: “La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV”, en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: “Giacomo peregrino dell’ arcivescovo don Álvaro de Isorna”, en *Libri di pietra. Mille anni della Cattedrale di Ancona. Tra Oriente e Occidente*. Catálogo de exposición. Ancona, 1999. P. 148; Barral Iglesias, A.: “Santiago peregrino del arzobispo Don Álvaro de Isorna”. En *Luces de peregrinación*, catálogo de exposición, Madrid - Santiago, 2004; Barral Iglesias, A.: “Saint Jacques pèlerin”, en *Trésors des cathédrales d’Europe. Liège à Beaune*. Catálogo de exposición. Beaune, 2005. P. 193; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago peregrino del arzobispo don Álvaro de Isorna” en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*, catálogo de exposición. Santiago, 2011; Yzquierdo Peiró, R.: “Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral”, en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Peiró, R.: “El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe”, en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Yzquierdo Perrín, R.: “El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente”. En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.

**VIRGEN DE LA AZUCENA**

Autor: Atr. Francesco Marino

Cronología: Primer tercio del siglo XV

Procedencia: Atr. Encargo del Cabildo

Material: Plata sobredorada, esmaltes y piedras preciosas

Dimensiones: 76 x 27 x 27 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Barral Iglesias señala la posible relación entre esta obra y la mano del italiano Francesco Marino, que trabaja en Compostela al servicio del Arzobispo D. Lope de Mendoza y, posteriormente, de su sucesor, D. Álvaro Núñez de Isorna, para quien realiza la imagen de *Santiago peregrino* de su oratorio. En todo caso, está en la línea de los trabajos de orfebrería compostelana de los últimos años del siglo XIV y primeros del XV; y la pieza aparece ya descrita en el recuento del Tesoro de la Catedral del año 1426: “hua omajen de Sta. maría con seu fillo et con seu lirio ana man, et con hua coroa de plata et aljofre, todo dourado”

En el inventario de 1527, la descripción es más detallada sobre la pieza y su uso en la Catedral: “Vna imagen de una señora, que suelen sacar en las procesiones, toda dorada, con su hijo en la mano siniestra, y encima del niño, en su cabeça una corona dorada con tres piedras de vidrio verde, en derredor engastonadas; y en la otra mano de nra. Señora vn ramo de plata, dorado; y en rriba de la cabeça de nra. Señora vna corona y vn colar de aljofre menudo al cuello”.

El citado autor señala la posibilidad de que la realización de esta pieza se deba a un encargo del Cabildo catedralicio para un culto de la “liturgia itinerante compostelana” y que gozaría de importante devoción en la ciudad, fruto de la cual serían diferentes incorporaciones a lo largo del tiempo, algunas de las cuales modificaron la obra



original: una cruz-relicario de plata del siglo XVI, las coronas actuales, del siglo XVII, o el actual ramo de azucenas, del XVIII. Alfonso XIII le regaló, en su visita a Santiago, la pulsera modernista de la que cuelga una moneda de oro de Felipe II.

Después del incendio de la Capilla de las Reliquias, se encargó al platero compostelano Ricardo Martínez, realizar diversas reparaciones en la pieza, entre ellas, una nueva peana octogonal que tomaría, como modelo, el original.

Barral Iglesias, A.: "Virgen de la Azucena", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 226; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: "Nuestra Señora de la Azucena", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 186-187; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960.



**RELICARIO DE SAN JULIÁN**

Autor: Vs. López. Taller sevillano

Cronología: Finales del siglo XV

Procedencia: Relicario compostelano

Material: Plata y cristal

Dimensiones: 25,5 x 12,5 x 8 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Hasta el incendio del retablo de Reliquias, en 1921, esta pieza portaba una reliquia de San Julián que, probablemente se perdería, como ha hecho constar Guerra Campos en su guía del relicario compostelano. Barral apunta la posibilidad de que, para cubrir la falta, se trasladase a esta pieza la reliquia de San Julián que compartía relicario de plata, del siglo XVIII, con Santa Lucía; aunque no se puede asegurar que esto fuera así realmente.

La pieza original, de la que se desconoce cómo llegó a la Catedral, se corresponde con la actual parte superior de la obra, una arqueta con gran trabajo decorativo a base de repujado y cincelado, con ventanas en cada una de sus caras para permitir la visión de la reliquia que contiene en su interior. Esta arqueta se remata a cuatro aguas en cuyo vértice se eleva una flor. Barral ha señalado que, probablemente, con ocasión de la remodelación realizada en el relicario a mediados del siglo XVII, se invirtiera la arqueta, con lo cual este remate no sería sino el principio de la prolongación para su base. Sí se conservan, en la pieza, los punzones correspondientes al orfebre, Vs. López y la ciudad de procedencia, Sevilla.

El pie actual es, como se ha comentado, un añadido de mediados del siglo XVII a cargo del compostelano Bartolomé de la Iglesia, según los modelos utilizados en la época para los cálices.



Barral Iglesias, A.: "Arqueta relicario de San Julián", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 182-183; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930.





## GRUPO DE IMÁGENES PROCEDENTES DEL ORATORIO DE DON LOPE DE MENDOZA

Autor: Atr. Vicente Flamengo, Francesco Marino y Taller compostelano

Cronología: Ca. 1450

Procedencia: Oratorio del Arzobispo Lope de Mendoza

Material: Plata sobredorada, esmalte y perlas

Dimensiones: 61 x 24 x 20 cm (San Francisco de Asís), 58 x 12 x 20 cm (Santo Domingo de Guzmán), 62 x 26 x 15 cm (San Andrés), 57 x 17 x 12 cm (San Pedro), 56 x 14 x 11 cm (San Juan Bautista)

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias



No fue un hecho excepcional, a lo largo del siglo XV, el encargo de series de figuras de devoción en plata para oratorios privados, por parte de reyes, nobles y altos eclesiásticos. Por ejemplo, en el inventario de bienes de Fernando de Aragón, realizado en 1510, figuran diversas imágenes en plata, entre ellas una de Santiago peregrino. Las piezas del monarca, como otras muchas, se han perdido y, de hecho, son escasas las series que se conservan y, entre ellas, las más antiguas son las piezas que actualmente se encuentran en la Capilla de las Reliquias compostelana, encargadas para su oratorio por el Arzobispo Lope de Mendoza durante su episcopado (1399-1445).

Algunas de las figuras, junto con otras piezas que aparecían en el inventario realizado tras su fallecimiento, fueron adquiridas por el Cabildo compostelano al sucesor de D. Lope, D. Álvaro Núñez de Isorna en el año 1448; mientras que otras

ya habrían sido donadas en vida por el prelado a la Catedral. De todas estas piezas, en la actualidad solo se conservan cinco: *San Francisco de Asís*, *Santo Domingo de Guzmán*, *San Pedro*, *San Andrés* y *San Juan Bautista*; que se atribuyen a diferentes autores, entre ellos, Vicente Flamengo y Francesco Marino, ambos artistas foráneos que habían acudido a Compostela para trabajar en los encargos del Arzobispo, auténtico mecenas e impulsor de la orfebrería en la ciudad del Apóstol.

Los diferentes autores coinciden a la hora de identificar la autoría de Vicente Flamengo en las figuras de los Santos fundadores de las órdenes mendicantes, con una importante tradición y devoción en Compostela, donde ambos habrían peregrinado y fundado sendas comunidades. La imagen de *San Andrés*, así como, posiblemente otras dos del Tesoro compostelano (*Virgen de la Azucena* y *Santiago Peregrino de D. Álvaro de Isorna*), se atribuye a la mano del napolitano Francesco Marino. Finalmente, las imágenes de *San Pedro* y *San Juan Bautista* serían obra de algún maestro compostelano del primer cuarto del siglo XV.

Barral Iglesias, A.: "Los fundadores de las órdenes mendicantes", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 224; Barral Iglesias, A.: "Figuras del Oratorio de D. Lope", en *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de historia universitaria*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 240-242; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en la Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en *Galicia románica e gótica. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ourense, 1997. Pp. 331-338; Barral Iglesias, A.: "La imagen argéntea de San Pedro Apóstol del Oratorio de Don Lope de Mendoza", en *Santiago La Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 346-349; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Barral Iglesias, A.: "San Pedro Apóstol", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 175-177; Barral Iglesias, A.: "San Juan Bautista", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 178-179; Barral Iglesias, A.: "San Andrés Apóstol", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 180-181; Blanco Fandiño, J. F.: "Santo Domingo de Guzmán y la nueva pastoral del mundo urbano: imagen del santo", en *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. Catálogo de exposición. A Coruña, 2008. Pp. 149-151; Caamaño Martínez, J. M.: "El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (+1445) y sus empresas artísticas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. XXVI, 1960. Pp. 17-68; Cruz Valdovinos, J. M.: "San Francisco y Santo Domingo", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el Mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 207; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VII. Santiago, 1905; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa); Yzquierdo Perrín, R.: "El mecenazgo del arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón", en *Abrente*, 38-39, 2006-2007. Pp. 117-172.

**RELICARIO DEL BORDÓN DE SANTIAGO Y DEL BEATO FRANCO DE SIENA**

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Columna: Último cuarto del siglo XII / Imagen de Santiago: Segunda mitad del siglo XV

Procedencia: Catedral

Material: Columna: Bronce / Imagen de Santiago: bronce dorado y policromado

Dimensiones: 300 x 30 x 30 cm

Ubicación actual: Crucero de la Catedral

Hasta la recuperación de los restos de Santiago y sus discípulos, Teodoro y Atanasio en 1789, tras dos siglos ocultos en el Trasaltar; y la creación de la Cripta Apostólica, accesible por las escaleras abiertas en los laterales de la misma, hacia la girola, los fieles y peregrinos no tenían un contacto físico con la Tumba de Santiago, señalada por una estrella en el cenotafio del Altar Mayor, cubierto con el platal encargado por el Arzobispo Monroy a finales del siglo XVII.

Este hecho provocaba, como han evidenciado diversos cronistas a lo largo de la historia, cierta desazón en los peregrinos, al tiempo que mantenía vivo el debate sobre qué restos se custodiaban en la Catedral compostelana, al existir tradición, en otros lugares, de diversas reliquias de Santiago el Mayor y, sin embargo, afirmarse en Compostela, desde la misma *Inventio*, que aquí se hallaba realmente el cuerpo completo, cabeza incluida, del Apóstol evangelizador de Hispania, traído por sus discípulos según él mismo les había pedido y como estableció la tradición.

En cierta medida debido a todo ello, la Catedral ofrecía al peregrino toda una serie de reliquias y relicarios vinculados al Apóstol Santiago, como el *Ara y columna* que habrían traído los discípulos con el cuerpo de Santiago y que Gelmírez entregó a la comunidad de Antealtares tras la construcción de un nuevo Altar en la Catedral; o la *cadena* con la que apresaron a Santiago en Jerusalén, el *cuchillo* con el que fue martirizado, la *corona* relacionada con el mismo, que colgaba sobre la imagen pétrea que preside, aun hoy en día, el Altar Mayor o la *campana* del *Milagro del ahorcado* de Santo Domingo de la Calzada, traída posteriormente a la Catedral; y hasta se cita la presencia en el Tesoro catedralicio de uno de los *cuernos* de los bueyes bravos que transportaron los restos de Santiago de Iria Flavia a Compostela.





Entre estas piezas tiene especial interés, por haber llegado a nuestros días, aunque pasa prácticamente inadvertida para la mayor parte de fieles y peregrinos que llegan a la Catedral, el *Relicario del Bordón*, que se encuentra, desde el siglo XVI, sujeto a uno de los pilares del crucero de la Catedral.

Se trata de una fina columna torsa que sigue el modelo de las del Pórtico de la Gloria y que, por ello, se ha datado en los últimos años del siglo XII; rematada por un capitel corintio sobre el que, coronando el conjunto, se colocó una imagen de *Santiago peregrino* que se fecha en la segunda mitad del siglo XV y se ha puesto en relación con los talleres de orfebrería que en la época trabajaban para los prelados compostelanos.

Si bien no se sabe en qué momento se colocó el relicario y comenzó a difundirse el rito de tocar con los dedos el regatón del báculo de hierro de Santiago, inserto en la mencionada columna de bronce, este aparece descrito, por vez primera en 1465 en la crónica del viaje de Leo de Rozmithal y, tras él, por varios testimonios entre los siglos XVI a XIX, todos ellos aludiendo a la ubicación de la pieza y la costumbre de los peregrinos de acercarse y repetir el citado ritual al tiempo que se rezaba alguna oración. Esta devoción se mantendría hasta las últimas décadas del siglo XIX, en que se señala que el bordón de hierro estaba “casi enteramente oxidado; y para que no se acabase de reducir a polvo, rellenóse el tubo de una masa de cal”.

López Ferreiro describió la pieza como “un bastón de hierro, como se ve por los considerables fragmentos que se custodian en una hermosa columna (...) De alto tendría como un metro y unos tres centímetros de diámetro”; así mismo, afirmaba que el bordón había sido hallado en el interior del Sepulcro apostólico en el momento de la Inventio y que “fue sacado por el Obispo Teodomiro á insinuación del Rey D. Alfonso II”.

Esto mismo señalan pocos años después Fernández Sánchez y Freire Barreiro: “es el Bordón que usaba el Santo Apóstol (...) dentro del sepulcro halló este precioso objeto el santo obispo Teodomiro (...) es una especie de bastón de hierro, de poco más de un metro de alto, y de forma de tau, parecida a la del báculo que tienen en la mano las dos imágenes del Apóstol que hay en el Pórtico de la Gloria”.



Estos mismos autores aportaban, además, un nuevo dato: “hay dos báculos, uno encima de otro”, en la parte superior estaría la reliquia apostólica y, debajo un segundo báculo, “también de hierro, pero naturalmente mejor conservado por ser mucho menos antiguo (...) el de San Franco de Sena”, en alusión al Beato Franco de Siena, fraile carmelita ciego que peregrinó a Compostela en el primer tercio del siglo XIII, recuperando la vista tras rezar ante el sepulcro de Santiago.

En los años 1993 y 1994, la pieza fue restaurada, retirándose el relleno arcilloso que citaba López Ferreiro, extrayendo los regatones y colocando estos en un doble tubo de metacrilato desmontable que permite acceder a las piezas.

Barral Iglesias, A.: *Diario de restauración Columna de los Bordones*. Documentación inédita en archivo Museo Catedral. 1993-1994; Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares*. T. I. Santiago, 1881; García Iglesias, J. M.: “El Apóstol Santiago el Mayor y el culto a sus reliquias”, en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Santiago-Ourense, 2004. pp. 285-310; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; García Mercadal, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. León, 1999; Herbers, K. y Plötz, R.: *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al “fin del mundo”*. Santiago, 1999; López Ferreiro, A.: “El Bordón de Santiago”, en *El Porvenir*, 1098. Santiago, 28 de septiembre de 1878; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VII. Santiago, 1905; Yzquierdo Peiró, R.: “Relicario del Bordón de Santiago y del Beato Franco de Siena”, en *Camiño. A orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Yzquierdo Perrín, R.: “El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente”. En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551; Yzquierdo Perrín, R.: “Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana”, en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35; Zepedano y Carnero, J. M<sup>a</sup>.: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana*. Lugo, 1870.





**BUSTO RELICARIO DE SANTA PAULINA**

Autor: Jorge Cedeira "el Viejo"

Cronología: 1553

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata, esmaltes y pedrería

Dimensiones: 51 x 47 x 24,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

El auge de la escuela de orfebrería compostelana, iniciado un siglo antes, continúa en el Renacimiento con figuras locales y foráneas que se establecen en la ciudad ante los numerosos encargos, sobre todo de altos dignatarios de la Iglesia. Entre estos orfebres, destaca, en los años centrales del siglo XVI, la figura de Jorge Cedeira "el Viejo", portugués que se asienta en Santiago en 1542 y dará inicio a una prolífica saga familiar.

A Jorge Cedeira "el Viejo" encarga el Cabildo la ejecución del Busto-relicario de Santa Paulina, una de las Santas Mártires cuyas reliquias son un presente del Arzobispo de Colonia al Cardenal Gaspar de Ávalos, Arzobispo de Santiago entre 1542 y 1545, con motivo de su viaje dentro del séquito de Carlos I en el año 1543.

La documentación capitular da noticia del encargo, en 1553, al autor de esta pieza, al cual se pagan 19.288 maravedíes "por razón de la hechura de la imagen de Sta. Paulina, y demás desto, 3.500 maravedís que hizo de gasto de dorar dha imagen y en poner ciertas piedras en ella". En el incendio del relicario compostelano de 1921, la pieza sufrió algunos daños que provocaron la pérdida de la firma y fecha grabadas por el autor: "Esta peza hizo Jorge Cedeira. Año 1553".

En el siglo XVIII se le añade la corona con pedrería y decoración vegetal, sustituyendo a otra pieza anterior que se ha perdido.



Barral Iglesias, A.: "Busto-relicario de Santa Paulina", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 348-349; Barral Iglesias, A.: "Busto-relicário de Santa Paulina", en *Santiago de Compostela, Um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 176-178; Dúo Rámila, D.: *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de Santiago, 2014; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: "O manierismo galego e Portugal", en *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición. A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 305-346; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 157-175



**RELICARIO DEL BRAZO DE SAN CRISTÓBAL**

Autor: Juan de Arfe

Cronología: 1573

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata sobredorada y en su color

Dimensiones: 73 x 35 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Otra de las reliquias de mártires que se trae a Santiago el Cardenal D. Gaspar de Ávalos tras su viaje por Italia y Alemania acompañando al Rey Carlos I, en 1543, es la del brazo de San Cristóbal, que aparece descrito en el *Recuento en el Sagrario Nuevo*, de 1546, sin contar, todavía, con su relicario: “una caña del brazo de San Xpobal mártir, quebrado en tres partes, envuelta en un cendal: ase de engastar y ponerse en otra parte”.

Guerra Campos, en su *guía del relicario compostelano*, da cuenta de que la pieza es un encargo del Cabildo a Juan de Arfe, tercera generación de la saga que encabeza la orfebrería renacentista en España desde su taller vallisoletano, en el año 1573. Sería, por tanto, un trabajo coetáneo del que realiza su padre, Antonio de Arfe, para completar la *Custodia procesional* de la Catedral con la realización de su pedestal.

Del año 1582 se conserva una descripción de la nueva pieza, que se había incorporado al relicario compostelano: “Item se halló vn Braço de plata, dorado, con su peana grande, dorada, dentro del qual está vn medio braço, o hueso, del Bienaventurado Mártir Señor Cristóval”. En efecto, el relicario consta de dos partes, la superior formada por un brazo extendido cubierto por una ropa de marcados pliegues y decoración vegetal, rematado por una mano de gran realismo. La parte inferior, es una alta base triangular moldurada con decoración vegetal.



Barral Iglesias, A.: "El Museo y el Tesoro", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio histórico gallego 1. Catedrales*. A Coruña, 1993; Barral Iglesias, A.: "Brazo relicario de San Cristóbal", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 184-185; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VII. Santiago, 1905; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 157-175.





**RELICARIO DE SAN CLEMENTE**

Autor: Atr. Duarte Cedeira "el Mozo"

Cronología: 1594

Procedencia: Posible encargo del Arzobispo Juan de Sanclemente

Material: Plata sobredorada y esmaltes

Dimensiones: 61 x 21 x 25 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

El escudo de la base de esta pieza, así como sus características estilísticas y diversas referencias sobre la misma, la ponen en relación con el episcopado de Juan de Sanclemente, Arzobispo de Santiago entre 1587 y 1602.

Barral apunta, recogiendo notas de otros autores, como Guerra Campos, la posibilidad de que se trate de una pieza encargada por el citado Arzobispo en el año 1594, cuando se dota la fiesta de San Clemente en la Catedral, instituida 60 años antes, en búsqueda de protección contra los rayos, tras varios percances acaecidos en la época en la Catedral. En ese momento, se recibiría de Roma la reliquia que la pieza lleva en el broche sobre su pecho.

No hay datos acerca de la autoría de esta pieza, que los investigadores han relacionado con diversas manos activas en la Catedral en la época; entre ellas, se ha apuntado la posibilidad de que sea una obra de Juan Bautista Celma, aunque lo más probable es que se trate de un artista que colabora en ese momento en la Catedral con el aragonés y, concretamente, de Duarte Cedeira "el Mozo", tercera generación de la saga de los Cedeira, presente en Compostela desde mediados del siglo XVI; autor del apostolado de los púlpitos de Celma, con el cual se aprecian concordancias estilísticas en esta pieza.



Barral Iglesias, A.: "San Clemente", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 353; Barral Iglesias, A.: "El Museo y el Tesoro", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio histórico gallego 1. Catedrales*. A Coruña, 1993; Barral Iglesias, A.: "Relicário de S. Clemente", en *Santiago de Compostela, Um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 181-183; Barral Iglesias, A.: "Imagen relicario

de San Clemente", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 188-189; Dúo Rámila, D.: *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de Santiago, 2014; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VII. Santiago, 1905; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 157-175



**BUSTO RELICARIO DE SANTA FLORINA**

Autor: Jorge Cedeira “el Mozo”

Cronología: 1594

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata, plata sobredorada y esmaltes

Dimensiones: 39 x 35,7 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Junto con las reliquias de Santa Úrsula y Santa Paulina, las de Santa Florina llegan a la Catedral compostelana dentro del conjunto de objetos que regaló el Arzobispo de Colonia al de Santiago, D. Gaspar de Ávalos, con motivo de su viaje, formando parte del séquito de Carlos I, por Italia y Alemania, en el año 1543.

Jorge Cedeira “el Mozo” forma parte de la saga de orfebres iniciada por el portugués Jorge Cedeira “el Viejo”, establecido en el año 1542 en la ciudad de Santiago. “El Mozo”, tal vez nacido ya en Compostela, figura trabajando con taller propio en Villafranca del Bierzo y en 1590 regresa a Santiago, donde trabajará hasta su muerte.

En la documentación que se conserva en el Archivo se encuentra la referencia al pago, en 1594, a este autor por la realización del *Busto relicario de Santa Florina*, para el que sigue el modelo realizado años antes por su padre para Santa Paulina, si bien adaptándolo al gusto manierista de la época.

Como a su compañera, en el siglo XVIII se le añade una corona rococó con decoración vegetal y, por los daños sufridos tras el incendio de 1921, es restaurada por el platero Ricardo Martínez, cuyo punzón se aprecia en el pecho de la imagen, un añadido de ese momento realizado con cierto carácter historicista.

Barral Iglesias, A.: “Busto-relicário de Santa Florina”, en *Santiago de Compostela, Um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 179-180; Barral Iglesias, A.:



"Busto relicario de Santa Florina", en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 190-192; Dúo Rámila, D.: *Plateros portugueses en Galicia. El taller de los Cedeira (1542-1667)*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de Santiago, 2014; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: "O manierismo galego e Portugal", en *Do Tardogótico ó Manierismo. Galicia e Portugal*. Catálogo de exposición. A Coruña-Lisboa, 1995. Pp. 305-346; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia en los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 157-175





**RELICARIO DE SANTA MARGARITA**

Autor: Taller madrileño

Cronología: 1618

Procedencia: Donación de Felipe III de España

Material: Plata sobredorada, cristal y esmaltes

Dimensiones: 61,5 x 20 x 20 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

El siglo XVII fue un período de gran importancia para la Catedral y, para ello, contó, una vez más, con el apoyo de la monarquía hispana. En época de Felipe III, sus decisiones para dotar los llamados *jueces protectores del voto*, permitió que los ingresos por este concepto aumentasen y se dieran por terminados pleitos y problemas que venían afectando a este asunto en el siglo XVI.

El reinado de Felipe III también fue fructífero en lo que a donaciones reales se refiere. Así, en 1607, con ocasión de la visita del Arzobispo Maximiliano de Austria a la corte, el monarca le regaló uno de los cálices que allí consagró, pieza que actualmente se conserva en el Tesoro catedralicio; en 1610, con motivo de la celebración del Año Santo Compostelano, el Rey manifestó su deseo de acudir a la Catedral, si bien finalmente no pudo venir. Enterado de los preparativos que el Cabildo había iniciado para recibirle, envió a su capellán D. Diego de Guzmán con varias piezas, entre ellas cuatro grandes hacheros de plata -conservados en la Capilla de Reliquias- y unas colgaduras ricas para la Capilla Mayor -las cuales se conservan, en malas condiciones, en el almacén textil del Museo Catedral-. En señal de agradecimiento por estos presentes, el Cabildo instituyó las fiestas de San Felipe Apóstol y Santa Margarita Virgen y Mártir.

Por fin, en 1618, quizás por la citada festividad en honor de la patrona de la Reina, Felipe III envió el *Relicario de Santa Margarita*, actualmente integrado en el Retablo de Reliquias. Se trata de un estilizado viril tronco piramidal en cuyo interior se dispone, sujeta por un característico jarroncito, la reliquia de la Santa. La pieza, realizada con seguridad por alguno de los plateros que trabajaban para la corte de





Felipe III, es descrita en el inventario de los ornamentos de la Catedral de 1648 del siguiente modo: “Mas otra reliquia de la señora Sta. Margarita encaxado en quatro vidrios á manera de pyramid, y con su pie y asiento cuadrado con veinte y ocho obalos de oro esmaltados con quatro escudos de las harmas Reales y con un Rotulo que dice que el Rey Fhelipe tercero la dio año de 1618”.

Cruz Valdovinos, J. M.: “Relicario”, en *Santiago y la Monarquía de España* (1504-1788). Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 336-337; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; López, R. J.: “Donaciones regias a la Catedral de Santiago en la Edad Moderna”, en *Santiago y la Monarquía de España* (1504-1788). Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 135-152; Requejo Gómez, O.: “Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito”, en *Santiago y la Monarquía de España* (1504-1788). Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 175-189.



**RELICARIO DE SANTA SUSANA**

Autor: Matías Vieites, escuela compostelana

Cronología: 1684

Procedencia: Ofrenda al Apóstol de Andrés Martínez de Loaisa

Material: Plata

Dimensiones: 65 x 64,5 x 44 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

En 1102, el Arzobispo Gelmírez llevaba a cabo el que se dio en llamar *Pío Latrocinio*, llevándose de la Catedral de Braga sus principales reliquias, reafirmando, de este modo, el dominio de la Archidiócesis compostelana sobre la portuguesa. Entre otros santos, se encontraban los restos de Santa Susana, Virgen y Mártir romana del siglo III, que contaba con una importante devoción en Braga. Sus reliquias son llevadas por Gelmírez a la antigua Iglesia prerrománica del Santo Sepulcro y los Santos Mártires, en un alto próximo a la Catedral, donde se edificará un nuevo templo dedicado a Santa Susana que quedará a cargo del propio Cabildo compostelano.



A finales del siglo XVI, los restos de Santa Susana se trasladan a la Catedral y, años después, pasan a integrarse, junto al resto de santos traídos de Braga, en el nuevo espacio dedicado a Relicario de la Catedral, para el que se ha realizado un nuevo retablo encargado a Bernardo Cabrera y Gregorio Español.

En 1684, el Canónigo D. Andrés Martínez de Loaisa patrocina la realización de una urna de plata, que encarga al compostelano Matías Vieites, donde se depositan, definitivamente, las reliquias de Santa Susana.

Barral apunta que en el momento del cambio de relicario, el Cabildo decidiría cubrir las reliquias con unos ricos tejidos medievales de procedencia oriental que se conservaban en el Tesoro y que llegarían a Compostela fruto de las relaciones comerciales impulsadas por las peregrinaciones, aunque no hay datos que demuestren este hecho y, también cabría la posibilidad de que las reliquias hubieran llegado de Braga con

estos tejidos. Sea como fuere, en 1994, con motivo del acto de hermanamiento entre las catedrales de Braga y Santiago, se abrió el relicario y se recuperaron, tras una compleja restauración, estas valiosas telas.

La urna que sigue las características barrocas propias de la época, con formas sinuosas y profusión decorativa de motivos vegetales, servirá de modelo, 9 años después, para la Urna de San Cándido, realizada por Antonio Montaos para el mismo Retablo de Reliquias.

Barral Iglesias, A.: "Urna-relicário de Santa Susana", en *Santiago de Compostela, Um tempo um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 184-186; Díaz Fernández, J. M<sup>o</sup>: "O Pío Ladroízo de Xelmírez", en Castiñeiras, M. (Dir.): *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 158-165; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Larriba Leira, M.: "La platería religiosa del barroco en Compostela", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 223-250; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907



**RELICARIO DE SANTA BÁRBARA**

Autor: Juan Álvarez. Taller vallisoletano

Cronología: 1733

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata sobredorada y en su color

Dimensiones: 58 x 18 x 18 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Por acuerdo capitular, en el año 1731 se instituyó en la Catedral la Fiesta de Santa Bárbara, en agradecimiento por haber salido, el templo compostelano, bien parado de la caída de un rayo el día 3 de mayo de dicho año. Con tal motivo, se encargó la realización de una imagen de la Santa para el relicario compostelano, pieza que correría a cargo del platero vallisoletano Juan Álvarez en colaboración con el pintor de la Catedral Juan Antonio García de Bouzas, que realizó el dibujo de la misma.

En los Libros de Fábrica de la Catedral del año 1733 hay referencia a esta colaboración al hacerse constar el pago de 9.728 reales “por la plata, dorado y hechura” al referido Juan Álvarez y “al pintor Juan Antonio”, por el diseño, 24 reales, cantidades a las que se hubieron de sumar, por los portes de la obra, 600 reales más.

Se trata de una refinada pieza de espíritu rococó, en la que se hace palpable la mano de García de Bouzas, con una perfecta combinación de dorados, en la vestimenta y los atributos de la Santa y plata en su color en rostro, brazos y base.



Barral Iglesias, A.: "Santa Bárbara", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 364; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el S. XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Larriba Leira, M.: "La platería religiosa del barroco en Compostela", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 223-250





**RELICARIO DE SANTA TERESA**

Autor: Francisco Pecul

Cronología: 1804

Procedencia: Encargo del P. General de los Carmelitas.

Material: Plata sobredorada y en su color, cristal.

Dimensiones: 57 x 24 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

En 1643, Felipe IV establecía una ofrenda anual de 1.000 escudos de oro para el culto del Apóstol Santiago en su Catedral; con ello, se daban por rematadas las tensiones iniciadas en 1617 con ocasión del copatronazgo de España para Santa Teresa de Jesús, que vino aparejado de un enfrentamiento entre algo más que dos devociones, pues los defensores de una u otra opción suponían dos visiones diferentes de lo religioso y lo político. En 1630, Felipe IV devolvía al Apóstol Santiago su condición de único Patrón de España y, como queda dicho, 13 años después establecía la Ofrenda Nacional en compensación a la Iglesia de Santiago.

Esta polémica no impidió que en la Catedral se impulsara el culto a Santa Teresa desde el momento mismo de su canonización e, incluso, se solemnizó su fiesta, el 15 de octubre, con procesión y funcionamiento del Botafumeiro. Esta devoción adquirió su punto álgido en Compostela en el siglo XVIII, con la fundación del Convento del Carmen en la ciudad y con el impulso de varios dignatarios eclesiásticos, entre ellos el Canónigo Penitenciario Ángel Patiño, que, a través de su hermana, Priora en dicho convento, realiza los trámites para obtener para la Catedral una reliquia de la Santa.

Para acoger esta reliquia se encarga, en 1804, a Francisco Pecul la realización de "una imagen de la Santa como la que llaman Baticana, grandemente trabajada, en el pecho figura un relicario de oro con su cadena al cuello de lo mismo y dentro de un óvalo de cristal la santa muela, la peana con dos órdenes de cuentas doradas que la hermosean mucho, el bonete de doctora a un lado, el libro en la mano, la pluma de



oro que pesa tres onzas y el Ávito figura el cordoncillo de la jerga, todo con primor”.

El orfebre compostelano Francisco Pecul era el continuador de una saga de procedencia francesa establecida en la ciudad. Desde joven residía en Madrid, donde se formó y tuvo un importante papel en la Escuela de la Real Academia de San Fernando y, pocos años antes, había realizado para la Catedral la imagen argéntea de la Inmaculada que corona el Sagrario del Altar Mayor.

Barral Iglesias, A.: “Estatua-relicario de Santa Teresa de Jesús”, en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 367; Barral Iglesias, A.: “Imagen relicario de Santa Teresa de Jesús”, en *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*. Catálogo de exposición. Ourense-Santiago, 2004. Pp. 190-192; Carro Otero, J.: “Imagen-relicario de Santa Teresa de Jesús en la Catedral de Santiago”, en *El Correo Gallego*, abril de 1995; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el S. XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Díaz Fernández, J. M<sup>o</sup>: *Desde Santiago, personas y aconteceres*. Santiago, 2003; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Singul Lorenzo, F.: “Orfebrería sacra. Marco litúrgico y ceremonial. Tradición y renovación en la Catedral de Santiago durante la Ilustración”, en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 305-343; Yzquierdo Peiró, R.: “Relicario de Santa Teresa”, en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración. Las Edades del Hombre*, Catálogo de exposición. Ávila-Alba de Tormes, 2015. Pp. 452-453



**SANTIAGO PEREGRINO**

Autor: Ricardo Martínez Costoya

Cronología: 1890

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: plata

Dimensiones: 70 x 22 x 22 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

Último capítulo, hasta el momento, en la evolución de la iconografía de Santiago peregrino en las piezas del relicario compostelano es esta obra conmemorativa del hallazgo de los restos del Apóstol Santiago en el año 1879. Con tal motivo, fue un encargo del Cabildo catedralicio a su orfebre de cabecera en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, Ricardo Martínez, que entre otros trabajos en la Catedral, fue uno de los autores de la *Urna Apostólica*. Precisamente esta imagen se terminaría a tiempo para el traslado de los restos de Santiago a su nuevo sepulcro.

La pieza, de fuerte carácter historicista, sigue el modelo del *Santiago Peregrino* de la lámpara realizada por Louis Valladier para el Altar Mayor de la Catedral en 1765 y destaca por su alto podio neorrenacentista con decoración jacobea y el contraste entre la serenidad del rostro de Santiago y la sensación de movimiento que transmite su postura y el plegado de las vestiduras. El Apóstol se presenta a sí mismo como el primero de los peregrinos, con bordón, calabaza, esclavina y veneras; sin dejar de lado, como en ejemplos precedentes de la Capilla de las Reliquias, su carácter evangelizador, con los pies descalzos, el libro en la mano izquierda y la cabeza, en este caso, descubierta y nimbada.



Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX". En *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 387-409; García Iglesias, J. M.: *Santiago de*

*Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Otero Túnuez, R.: "La Edad Contemporánea" en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977; Singul Lorenzo, F.: "Santiago peregrino" en *Santiago, La Esperanza*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 544-545; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición, Santiago, 2013. Pp. 49-65; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precedo Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.



### URNA APOSTÓLICA

Autor: Diseño: J. Losada y E. Rey. Orfebre: R. Martínez

Cronología: 1890

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: plata fundida y cincelada

Dimensiones: 49 x 126 x 70 cm

Ubicación actual: Catedral. Cripta apostólica

La noche del 28 de enero de 1879, la excavación arqueológica que se llevaba a cabo en el entorno de la Capilla Mayor de la Catedral bajo la dirección de los canónigos López Ferreiro y Labín Cabello, dio su principal fruto con el hallazgo de los restos del Apóstol Santiago y sus discípulos, Atanasio y Teodoro, ocultos desde que en 1589 el Arzobispo Juan de Sanclemente decidiera preservarlos ante un posible ataque del pirata inglés Francis Drake.



Tras los estudios de los restos hallados y los informes eclesiásticos correspondientes, el Papa León XIII promulgó, en 1884, la *Bula Deus Omnipotens*, certificando la autenticidad de los restos y animando a retomar las peregrinaciones al Sepulcro Apostólico.

De este modo, López Ferreiro diseña y dirige la remodelación del mausoleo apostólico, bajo el Altar Mayor de la Catedral, configurando un pequeño oratorio, accesible desde los laterales, en el cual se dispondrá, a la vista de los fieles, el Sepulcro de Santiago y sus discípulos. Para ello, el Cabildo encarga a José Losada, que contará con la colaboración de Eduardo Rey y de Ricardo Martínez, una nueva urna en plata fundida y cincelada que queda colocada en la Cripta en el año 1891.

La pieza, siguiendo un criterio historicista, se basa en el modelo del retablo gelmiriano, fundido para el platal barroco del Altar Mayor, cuyo diseño había recogido el canónigo Vega y Verdugo en su *Memoria de las obras de la Catedral de Santiago*, realizada en 1657. La parte frontal está presidida por un *Cristo en Majestad*, según el que se conserva actualmente en el Museo y que probablemente había presidido una de



las siete puertas menores de la Basílica, rodeado por el Tetramorfos y, a continuación, cuatro figuras a cada lado enmarcadas por arcos trilobulados: Santiago, San Juan, San Mateo y San Teodoro, a la derecha de la imagen central; San Pedro, San Andrés, San Pablo y San Atanasio, a la izquierda; todos ellos identificados por su correspondiente cartela.

El lateral izquierdo está presidido por la imagen de Cristo -imitando el de la portada de Platerías- acompañado por San Pedro y Santo Tomás; y por Santiago y San Bartolomé; todos ellos con inscripciones alusivas a sus respectivas Misiones. El otro frontal, presidido por la imagen de María, Trono de Gracia, sigue el mismo esquema y presenta, a los lados, a Santa María Salomé y Simón Tadeo; y a Santiago Alfeo y San Torcuato.

La tapa de la urna, de forma tumular, a cuatro vertientes, tiene decoración a base de escamas y un tondo en cada lado con el crismón, veneras en el frente y estrellas a los lados, mientras que en la parte trasera figura una inscripción conmemorativa de su realización y sus autores. Sobre la urna cuelga una estrella de plata señalando la ubicación del Sepulcro Apostólico.

La pieza se eleva, sobre el altar de mármol, en un pedestal de bronce con arcadas y hojas de acanto, realizado por el mismo Ricardo Martínez y para el cual se fundió la lápida sepulcral del Arzobispo Juan de Sanclemente.

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX". En *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 387-409; Barreiro de V. V., B.: "La santa cripta y la urna de las reliquias; y Restauración histórica". En *Galicia Diplomática*, T. III, nº 28-29. Santiago, 1888. Pp. 217-219; Carro García, J.: "Estudios jacobeos, Arca Marmórica, Cripta, Oratorio o Confesión, Sepulcro y Cuerpo del Apóstol", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago, 1954; García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al Sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; López Ferreiro, A.: *Altar y Cripta del Apóstol Santiago*. Santiago, 1891; Otero Túñez, R.: "La Edad Contemporánea" en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977; Singul Lorenzo, F.: "Urna do Apóstolo Santiago", en *Santiago de Compostela. Um tempo, um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 187-189; Vidal, M.: "1879. Descubrimiento de las Reliquias del Apóstol", en *Compostela*. Santiago, 1949. Pp. 6-10; Villa-amil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551; Yzquierdo Perrín, R.: "Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 20-35.



5.5.2 TESORO



**CRUZ DE ALTAR**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Siglo XII

Procedencia: Ponte Ulla, A Coruña

Material: Cobre, esmalte y madera

Dimensiones: 35 x 28 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

De las “más de trescientas cruces de oro y plata, adornadas por jacintos, esmeraldas y otras piedras de diversos colores” que el geógrafo árabe Al-Idrisi consideró que contaba la Catedral compostelana en el siglo XII, apenas han llegado un par de ellas a nuestros días.

Con la intención de enriquecer el Tesoro catedralicio, en los primeros años del siglo XX, por impulso del Cardenal Martín de Herrera y con el asesoramiento del canónigo López Ferreiro se incorporaron algunas piezas procedentes de iglesias y monasterios rurales de la Archidiócesis de Santiago. Entre ellas se encontraba esta cruz de altar, que presenta bastantes faltas, procedente de Ponte Ulla y que Filgueira Valverde atribuye a un taller compostelano del siglo XII.

Se trata de una cruz potenziada, con el tetramorfos en sus brazos y una placa almendrada en la parte central presidida por la figura de Cristo. Aún a pesar de las faltas que presenta, se aprecia un delicado trabajo decorativo, a base de elementos vegetales y geométricos de vivos colores.



Balsa de la Vega, R.: *Orfebrería gallega*, Santiago, 1912.; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Moralejo Álvarez, S.: “Regnum et sacerdotium. Reis e prelados na obra do Pórtico da Gloria”, en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 85-92; Yzquierdo Peiró, R.: “Museo Catedral de Santiago”, en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I*. Proyecto Galicia Arte, T. X. A Coruña, 1995.





**CRUCIFIJO**

Autor: Taller lemosín

Cronología: Finales siglo XII – Principios siglo XIII

Procedencia: Tapa de un evangelionario. Desconocida

Material: Cobre y esmalte

Dimensiones: 21 x 12 x 1 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Entre las piezas recopiladas por López Ferreiro para el enriquecimiento del mermado Tesoro compostelano se encontraría, en opinión de Filgueira, esta destacada cruz de esmalte que, originalmente, presidió la cubierta de un evangelionario –uno de los usos principales de las piezas realizadas con este tipo de técnica de *champlevé*–.

El Camino de Santiago, en pleno auge de las peregrinaciones, entre los siglos XII y XIII se convirtió en importante vía comercial y cultural, dando paso a numerosas piezas de devoción realizadas en talleres foráneos e, incluso, artistas que fueron formando los suyos propios a lo largo de la ruta.

El anverso de la cruz está completamente esmaltado y ricamente decorado a base de elementos geométricos y vegetales. Cristo, como es habitual en la Baja Edad Media, aparece crucificado con cuatro clavos y, su figura, presenta un cuidado trabajo anatómico.



Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en VV. AA. *Galicia románica y gótica*. Galicia terra única, Santiago, 1997. Pp- 331-337; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias como exvoto de la peregrinación: Las donaciones a la Catedral de Santiago de Compostela (ss. IX-XV)", en VV. AA. *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Santiago, 1997. Pp. 223-245; Blanco Fandiño, J. F.: "Cubierta de evangelionario con crucifijo", en VV. AA. *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. A Coruña, 2009. Pp. 141-143; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Gallego Lorenzo, J.: "Placa cruciforme con figura de Cristo en aplique", en VV. AA. *Los rostros de Dios*. Santiago, 2000. Pp. 383; Moralejo Álvarez, S.: "Regnum et sacerdotium. Reis e prelados na obra do Pórtico da Gloria", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 85-92; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995.



**CRUZ DE ORDOÑO II**

Autor: Taller renano activo en León

Cronología: Ca. 1060

Procedencia: Tesoro Catedral de Santiago

Material: oro y madera de cedro

Dimensiones: 22 x 15 x 2,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Se trata de un *Lignum Crucis* que debe su nombre a la errónea atribución por López Ferreiro, en los últimos años del siglo XIX, a una ofrenda al Apóstol del Rey leonés Ordoño II (914-924). Tiempo después el profesor Moralejo, basándose en las características estilísticas de la pieza la dató en el entorno del año 1060, vinculándola a una posible ofrenda de Fernando I de León y su esposa, D<sup>a</sup> Sancha.

La pieza ha vivido, a lo largo de su historia, diversas modificaciones que alteraron su apariencia original, a la que la última restauración realizada ha tratado de acercarse. En todo caso, es una obra de excepcional valor histórico-artístico que cabe poner en relación con talleres leoneses de tradición renana, activos en la corte en los años centrales del siglo XI y que habrían de lograr gran influencia en el noroeste de la Península Ibérica en años venideros.



Barral Iglesias, A.: "Crucifijo de Ordoño II", en VV. AA.: *Galicia no tempo*. Santiago, 1991. Pp. 215-216; Barral Iglesias, A.: "Las donaciones regias (ss. IX – XIX)", en VV. AA. *La meta del Camino de Santiago*. Santiago, 1995. P. 122; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Moralejo Álvarez, S.: "Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, II, 1980. Pp. 189-238; Moralejo Álvarez, S.: "Cruz de Ordoño II", en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993. Pp. 269-270; Singul Lorenzo, F.: "Cruz de Ordoño II", en VV. AA. *Luces de peregrinación*. Santiago, 2004. Pp. 56-58; Yarza Luaces, J.: "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", en Valle Pérez, J. C. y Rodrigues, J.: *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001. Pp. 57-87; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia*, A Coruña, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixé", en *Camiño. A Orixé*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I*. Proyecto Galicia Arte, T. X. A Coruña, 1995.



**CRUZ DE LOS ROLEOS**

Autor: Taller renano

Cronología: Ca. 1065

Procedencia: Tesoro Catedral de Santiago

Material: Plata sobredorada y repujada, madera de cedro.

Dimensiones: 15,5 x 12 x 1,4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

De la rica colección de cruces que formó parte del Tesoro compostelano esta sería una de las que han llegado a nuestros días. Datada hacia 1065 se ha relacionado con los talleres renanos de la época, que adquirieron una gran importancia y difusión por toda Europa; por ello, se trataría, muy posiblemente, de una gran ofrenda de peregrinación.

Es una pieza formada por una fina lámina de plata sobredorada sobre alma de madera, con el brazo longitudinal levemente más largo que el transversal y que conserva en su base un vástago para su exposición sobre el altar o en procesión. Llama la atención, hasta el punto de haber terminado por dar nombre a la obra, la decoración que la recorre íntegramente, a base de roleos en "S" que se van uniendo unos con otros hasta rematar en los extremos de la Cruz en estilizadas hojas trilobuladas.



Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en Galicia medieval: un arte al servicio del culto", en VV. AA. *Galicia románica y gótica*. Galicia terra única, Santiago, 1997. Pp- 331-337; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias como exvoto de la peregrinación: Las donaciones a la Catedral de Santiago de Compostela (ss. IX-XV)", en VV. AA. *Santiago-Al Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Santiago, 1997. Pp. 223-245; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX -XV", en *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*. Santiago, 1998. Pp- 53-95; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>o</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I*. Proyecto Galicia Arte, T. X. A Coruña, 1995.





**CRUZ PATRIARCAL DE JERUSALÉN**

Autor: Taller de Jerusalén

Cronología: Segundo cuarto del siglo XII

Procedencia: Atr. Catedral de Santiago

Material: oro y madera de cedro.

Dimensiones: 22,3 x 9 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Producidas casi de forma seriada en los años centrales del siglo XII, en talleres de Jerusalén, este tipo de estaurotecas se hicieron frecuentes en la mayor parte de catedrales y monasterios europeos de la época. Todas ellas siguen una misma técnica de estampado sobre lámina de oro a base de moldes que reproducen formas geométricas, vegetales y elementos iconográficos comunes: tetramorfos, cordero, etc. Sus sencillas formas, de cruz patriarcal, facilitarían aún más su realización.

En el anverso de la pieza se abren, en su parte central, sendas aberturas en forma de cruz griega para mostrar la reliquia del *Lignum Crucis*, en este caso flanqueada, en cada lado, por los símbolos de los evangelistas, mientras que en el reverso, la decoración se realiza a base de roleos con florones de clara influencia bizantina, con el Cordero en su parte central.

Tradicionalmente se asignó la procedencia de esta pieza al grupo de obras traídas a la Catedral, por López Ferreiro, en los primeros años del siglo XX, en este caso, vendría del Monasterio de Carboeiro. No obstante, S. Moralejo ha señalado lo improbable de esta posibilidad, considerando que las estrechas relaciones entre Jerusalén y Compostela en la época, -de lo que hay constancia tanto en la *Historia Compostelana* como en el *Códice Calixtino*-, justificarían sobradamente la presencia en Santiago de esta obra, a mediados del siglo XII



Barral Iglesias, A.: "Las donaciones regias (ss. IX – XIX)" En VV. AA. *La meta del Camino de Santiago*. Santiago, 1995. P. 122; Castiñeiras González, M.: "Lignum crucis de Carboeiro". En VV. AA. *Los rostros de Dios*. Santiago, 2000. P. 364; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Moralejo Álvarez,

S.: "A arte europea na época do Pórtico da Gloria: fontes, paralelos e influencias", en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 142-151; Moralejo Álvarez, S.: "Lignum crucis de Carboeiro", en VV. AA. *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993. Pp. 351-352; Siede, I.: "Staurothek aus San Lorenzo de Carboeiro", en *Saladin und die Kreuzfahrer*. Catálogo de exposición. Oldenburg-Mannheim, 2006. P. 413; Singul Lorenzo, F.: "Lignum crucis", en VV. AA. *Hasta el confín del mundo, diálogos entre Santiago y el mar*. Vigo, 2004. P. 139; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I. Proyecto Galicia Arte*, T. X. A Coruña, 1995.



**CÁLIZ Y PATENA DE SAN ROSENDO**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Siglo XIII

Procedencia: Monasterio de San Juan de Caaveiro. A Capela, A Coruña.

Material: Plata sobredorada y esmalte

Dimensiones: 20 x 16 cm / 18 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Del siglo XIII y con reformas del XV en su astil, el llamado Cáliz de San Rosendo responde a la tipología románica instaurada en el siglo XII. Se trata del más antiguo de los cálices que se conservan en el Tesoro catedralicio, si bien se incorporó al mismo en los



años finales del siglo XIX procedente del Monasterio de San Juan de Caaveiro, en el municipio coruñés de A Capela.

De amplia copa y con esmaltes en el nudo del astil, presenta en su base la representación de la Virgen con el Niño, con una orante en un lateral. En la patena aparece, en su parte central, un Cristo en Majestad de influjo puramente románico.

Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Yzquierdo Peiró, R.: "Cáliz y patena de San Rosendo", en VV. AA.: *Camiño de paz. Mane nobiscum Domine*. Ourense, 2005, nº 39; Yzquierdo Peiró, R.: "Museo Catedral de Santiago", en Pérez González, J. M<sup>a</sup> (Dir.): *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, Vol. II. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 1035-1060; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en Creo. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27; Yzquierdo Perrín, R.: *Arte medieval I*. Proyecto Galicia Arte, T. X. A Coruña, 1995.





**CRUZ DE LAS PERLAS**

Autor: Taller parisino

Cronología: Ca. 1380-1400

Procedencia: probable ofrenda de peregrinación al Santo Apóstol

Material: oro y plata sobredorada, esmaltes, perlas y gemas

Dimensiones: 38 x 24 x 24 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

La pieza aparece descrita en el inventario del Tesoro compostelano de 1426 como “douro et ten perlas daljofre et cinco pedras coloradas, et huun pee de plata dourado (...) con quatro lyonçillos” y también la cita, tras su visita a Compostela A. de Lalaing: “riquísima cruz de oro adornada con muchas perlas y piedras preciosas conteniendo en ella un trozo de la cruz de nuestro Salvador”, atribuyendo su procedencia a una donación de “un rey de Escocia” y, si bien hay referencias documentales a una donación real a Santiago por parte de Jacobo IV a finales del siglo XV, no parece que se trate de esta obra, ya que, no se cita cruz alguna, la pieza es un siglo anterior y, además, su procedencia francesa parece innegable, tal y como han recogido la mayoría de los autores, que también coinciden al atribuirle a una ofrenda de peregrinación. Moralejo apunta la posibilidad de que Lalaing se refiriese a la donación escocesa por la actualidad de la misma, ya que visitó la Catedral en el año 1501 y aquella sería reciente.

En 1522, Ambrosio de Morales aporta una nueva referencia “es de oro, con muchas perlas gruesas, aunque no muy finas, es harto bien labrada y esmaltada de negro: esta tiene el pie de plata”.

La pieza presenta detalles estilísticos próximos a la imagen de *Santiago peregrino* ofrendada por G. de Coquatrix, lo que parece reforzar la posibilidad de que se trate de una obra realizada en talleres de orfebrería parisinos del último tercio del siglo XIV, sobre todo por un elemento particular de los mismos como son los leones de la base; y Taburet apunta, en este sentido, distintas obras de esa procedencia en las que se aprecian coincidencias.



Es una cruz flordelisada, con medallones ovales, que decora sus brazos, en el anverso, con un tallo ondulante con florecillas, reservado en el oro con esmalte azul. Ocho grandes perlas cierran, por parejas, los medallones de los extremos de la cruz y otras doce, en grupos de tres, rematan las lises, rodeando las cuatro aguamarinas que tienen en la parte central. En el cuadrón, rodeada por otras cuatro perlas, una rosa de Francia parece ser la única superviviente de las piedras rubíes a las que se refieren todas las descripciones anteriores a 1522, momento en que debió intervenir en la pieza y a partir del cual se sumarían las cuatro aguamarinas que presenta en la actualidad.

En el reverso, por su parte, se graba el Cordero en el cuadrón, acompañado del tetramorfos en los medallones, completándose la decoración con motivos vegetales.

Además de la cruz y de la citada base polilobulada, cabe destacar el gran nudo con decoración arquitectónica gótica que alude, nuevamente, a la posible procedencia parisina de la pieza, una de las más destacadas del actual Tesoro catedralicio.

Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias como exvoto de la peregrinación: las donaciones a la Catedral de Santiago de Compostela (ss. IX-XV)", en *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 221-245; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 53-95; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Moralejo Álvarez, S.: "Cruz de las perlas", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 349-350; Taburet-Delahaye, E.: "Croix aux perles", en *París 1400. Les arts sous Charles VI*. Catálogo de exposición. París, 2004. Pp. 63-64; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.

**PORTAPAZ DE LA DORMICIÓN DE MARÍA**

Autor: Taller inglés

Cronología: Ca. 1400

Procedencia: Legado del Arzobispo D. Alonso Velázquez

Material: Alabastro policromado, bronce y plata

Dimensiones: 21 x 12 x 7 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El episcopado del Arzobispo D. Alonso Velázquez (1583-1587) fueron tiempos especialmente duros para la sede compostelana, lo que la obligó a llevar a cabo una importante labor asistencial. También fue la época en que llegó a Santiago, buscando refugio, el irlandés Thomas Strong, Obispo de Ossory desde 1582, que fue aceptado por el Arzobispo como su auxiliar. Así, el 2 de abril de 1586, el Cabildo entregó “a un Obispo de Hibernia, que venía despojado de su obispado por los herejes, un pontifical en esta forma: una túnica, una tunicela blanca y colorada, una mitra guarnecida de plata, unas calzas blancas de tafetán de raso blanco con su guarnición de oro, unos guantes de tafetán colorado guarnecidos de oro, una alba, una estola y un manípulo”. Este hecho fue frecuente en la época, contando diversas diócesis españolas con obispos y clérigos irlandeses huidos por la persecución política y religiosa. Thomas Strong, que vivió en Compostela hasta su muerte en 1601, se convirtió en una de las principales figuras de la Iglesia irlandesa en el exilio, acogiendo a otros compatriotas y sentando las bases para la fundación, al poco tiempo, del Colegio de los Irlandeses en Compostela.

En relación con la figura del Obispo Strong hay que poner la llegada a la Catedral de este portapaz, formado por una placa, parece ser que de alabastro policromado -aunque algunos autores han señalado que se trataría de marfil- en la que se representa la Dormición de la Virgen, enmarcada en una arquitectura gótica que recuerda, al igual que su viva policromía, a trabajos en alabastro ingleses de mediados del siglo XIV al XVI. Son escenas, y aquí puede radicar parte de la controversia sobre la pieza,



de producción casi seriada y carácter devocional, que tenían importante mercado en la Europa de la época, sobre todo, a través de talleres abiertos en Nottingham; obras que después podían imitarse o copiarse en otros materiales en sus lugares de origen. En este sentido cabría analizar el portapaz compostelano en comparación con una casi idéntica obra coetánea, con la misma escena sin policromar, que se conserva en el Museo Real de Ontario, en Toronto, realizada en este caso en marfil.

En la época de los citados protagonistas, la placa se introdujo en una estructura renacentista, convirtiéndola en portapaz. El marco está recorrido por lo que podría ser un cordón franciscano, lo que pondría en relación la obra con otro irlandés asentado en Compostela y valedor del Obispo Strong: Fray Mateo de Oviedo, Guardián del Convento de San Francisco.

También es importante el remate de la pieza, con dos angelitos en sus esquinas y una cruz sobre el vértice, pues en su interior alberga un escudo y lema episcopal esgrafiado, posiblemente, según apunta Yzquierdo Perrín el del Arzobispo Velázquez, que habría recibido la placa de su auxiliar y él se encargaría de transformarla en portapaz y donarla al Tesoro catedralicio.

Cheetham, F. W.: *English medieval alabasters*. Oxford, 1984; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Franco Mata, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*. Murcia, 1999; García Hernán, E.: "Obispos irlandeses y la Monarquía hispánica durante el siglo XVI", en Villar García, M. B. y Pezzi Cristóbal, P. (Eds.): *Los extranjeros en la España Moderna*. Málaga, 2003. Pp. 275-280; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago, 1906; Yzquierdo Perrín, R. "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**CUSTODIA PROCESIONAL**

Autor: Antonio de Arfe

Cronología: 1539-1545 y 1573

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata sobredorada y esmaltes

Dimensiones: 143 x 80 x 80 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

En 1539 el Cabildo compostelano decide, a imitación de las principales catedrales españolas, encargar una monumental custodia que, con el mecenazgo del Arzobispo Fonseca, decide hacerse en el principal taller de la España del momento, el de los vallisoletanos Arfe. El segundo de los hermanos, Antonio de Arfe, será el encargado de desplazarse a Compostela para la ejecución de la obra que, por diversas circunstancias se prolongará por espacio de seis años, viéndose completada posteriormente, con la realización de su pedestal, en 1573.

Durante un tiempo, la pieza permanecería en la Capilla Mayor de la Catedral hasta que la reforma barroca acometida en la misma hizo que se trasladase al Tesoro de la Catedral, constituyendo una de sus piezas principales –contó con un retablo para ella en un lateral de la Capilla de las Reliquias hasta el incendio de esta en 1921- y del que únicamente sale en procesión en la festividad de Corpus Christi. Es, esta, una peculiaridad más del Museo Catedral, el cual alberga piezas de uso litúrgico que, cuando las circunstancias y su estado de conservación lo permiten, son utilizadas, todavía, en determinadas ceremonias solemnes.





Barral Iglesias ha señalado que la Custodia compostelana tiene la singularidad de ser la primera obra del taller de los Arfe que alcanza la plenitud del estilo plateresco y el modelo que seguirán las custodias de la Península Ibérica en los años siguientes.

Se trata de una pieza de estructura hexagonal que se asienta en un pedestal decorado con ricos relieves centrados en la vida del Apóstol Santiago. El templete procesional se organiza en cuatro cuerpos de exquisita arquitectura y profusa decoración en los que se desarrolla un programa iconográfico centrado en el Triunfo de Cristo Resucitado, que corona la estructura.

Barral Iglesias, A.: "Custodia procesional", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 346-348; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Cruz Valdovinos, J. M.: "Antonio de Arfe e a Custodia da Catedral de Santiago", en *Galicia no Tempo. Conferencias / Outros estudos*. Santiago, 1991. Pp. 245-259; Díaz Fernández, J. M.: "Liturgia y devociones en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 52-63; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: "Antonio de Arfe y Juan Bautista Celma. Dos modos de interpretar, desde el arte, el paisaje", en *Quintana*, 11, 2012. Pp. 61-78; Herráez Ortega, M. V.: "Los Arfe: teoría y praxis", en VV. AA. *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999. Pp. 91-110; Martínez-Burgos García, P.: "Antonio de Arfe. Custodia procesional", en *Carolus*. Catálogo de exposición. Toledo, 2000. P. 476; Monterroso Montero, J.: "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma" en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX – XX). Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 179-224; Pérez Constanti, P.: "La Custodia de Arfe", en *Notas Viejas Galicianas*. Vigo, 1925; Sánchez Cantón, F. J.: *Los Arfe, escultores de plata y oro*. Madrid, 1920; Seixas Seoane, M. A.: *A custodia da Catedral de Santiago*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Santiago, 1986; Seixas Seoane, M. A.: "A Custodia de Antonio de Arfe da Catedral de Santiago", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa*. A Coruña, 1994. Pp. 147-175; Varas Rivero, M.: "La Custodia de la Catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe: la consolidación de un modelo renacentista", en Rivas Carmona, J. (Coord.): *Estudios de platería*. San Eloy, 2009. Murcia, 2009. Pp. 747-763; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Galicia Arte, T. XIII. A Coruña, 1993; Vila Martínez, M.: "Reserva de la Custodia procesional", en *Santiago el Mayor y la Leyenda dorada*. Catálogo de exposición. A Coruña, 1999. Pp. 162-165.

**CRUZ DEL ARZOBISPO GASPAR DE ZÚÑIGA Y AVELLANEDA**

Autor: P. Micel

Cronología: Ca. 1569

Procedencia: Donación del Arzobispo Zúñiga y Avellaneda

Material: Plata sobredorada y cristal de roca

Dimensiones: 46,5 x 17 x 31,5 cm

Ubicación actual: Catedral. Cripta apostólica

Gaspar de Zúñiga y Avellaneda fue Arzobispo de Santiago entre los años 1558 y 1569, año en que obtuvo su traslado a Sevilla. En su episcopado compostelano, fueron varias las piezas que aportó a su Catedral, entre ellas, López Ferreiro recoge “un cáliz de plata dorada”, “unos candeleros de catorce marcos y medio, y una bellísima cruz de cristal de roca que actualmente está en el altar de la Cripta”.

La pieza, perteneciente al Tesoro catedralicio, fue colocada en el altar de la Cripta, como recoge López Ferreiro, una vez realizada la remodelación de este espacio tras la recuperación de los restos del Apóstol y sus discípulos, quedando indisolublemente unida a esta lugar, salvo por un período reciente de unos años en que volvió, temporalmente, al Tesoro.

Se trata de una destacada muestra de la orfebrería española manierista realizada, como consta en sus punzones, en el taller granadino de Pedro Micel, hacia los años centrales del siglo XVI, poco antes de su donación a la Catedral por el Arzobispo Gaspar II.

La cruz une sus piedras mediante una estructura tubular interior y abrazaderas de plata sobredorada; y en el cuadrón se dispone una piedra preciosa. El crucificado es un añadido, posiblemente, del momento en que López Ferreiro coloca la pieza en el Altar Apostólico.

La base de la pieza, cuadrangular y realizada en plata sobredorada, es una representación del calvario sobre el que se situó la Cruz, se asienta sobre cuatro caballitos y concentra la decoración de la obra, según los gustos de la época.



Barral Iglesias, A.: “Cruz del Arzobispo Gaspar de Zúñiga y Avellaneda”, en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 66-67; Fernández, A.,

Munoa, R. y Rabusco, J.: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; López Ferreiro, A.: *Altar y Cripta del Apóstol Santiago*. Santiago, 1891; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. VIII. Santiago, 1906; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX – XX). Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 157-175.



**CRISTO ATADO A LA COLUMNA**

Autor: Atr. Gaspar Becerra

Cronología: Ca. 1550

Procedencia: Catedral

Material: Plata sobredorada y en su color. Madera de ébano

Dimensiones: 21,5 x 19 x 12 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

No se conservan datos acerca de la procedencia de esta pequeña estatuilla de *Cristo atado a la columna*, una de las pequeñas joyas del Tesoro catedralicio que, diferentes autores, han vinculado, respectivamente, a Benvenuto Cellini, a Antonio de Arfe o a Gaspar Becerra.

García Iglesias considera que, de tratarse de una pieza de importación, esta se correspondería con alguna ofrenda de peregrinación de un personaje importante, mientras que, si se tratase de una obra de Arfe, estaría relacionada con la *Custodia procesional* de la Catedral y, finalmente, no habría sido incluida en el conjunto o, incluso, se trataría de una donación o presente del propio Arfe a la Catedral, como apunta Vila Jato.

Por su parte, Alejandro Barral se inclina por la atribución a Gaspar Becerra y así figura en el inventario del Museo Catedral, justificándolo en las similitudes estilísticas de esta pieza con el *Cristo Yacente del Descendimiento* de la Catedral de Astorga y con otras piezas de pequeño tamaño, realizadas en plata y marfil, del mismo autor.

Barral Iglesias, A.: "Cristo atado a la columna", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 350; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Vila Jato, M<sup>a</sup> D. y García Iglesias, J. M.: *Galicia en la época del renacimiento*. Galicia Arte, T. XIII. A Coruña, 1993; Vila Jato, M<sup>a</sup> D.: "La orfebrería renacentista en Santiago", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 157-175; Yzquierdo Peiró, R.: "Cristo atado a la columna", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 86-97; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013.







## PORTAPAZ DE LA RESURRECCIÓN

Autor: Valerio de Vicenza

Cronología: Primera mitad del siglo XVI

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de Carlos II de España

Material: cristal de roca y oro

Dimensiones: 19 x 12 x 6 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Posiblemente por el restringido uso del portapaz en la liturgia, los fondos catedralicios han perdido algunos de sus ejemplos más destacados. Se conservan, no obstante, tres piezas importantes, siendo de las más significativas el *Portapaz de la Resurrección*, ofrenda al Apóstol de los reyes Carlos II y Mariana de Habsburgo en el Año Santo de 1683.

Carlos II fue un monarca generoso en ofrendas con la Catedral, tal vez para congraciarse con el Apóstol tras su breve propuesta, unos años antes de que el patronato de España cambiase a San José. Con motivo de la celebración del Año Santo Compostelano, los Reyes enviaron a Santiago una serie de piezas a través de D. Baltasar de Mendoza, reflejadas en las Actas capitulares del siguiente modo: “una cruz de cristal de roca con guarnición de oro esmaltada, valorada en 800 ducados; dos candeleros de la misma especie, valorados en 400 ducados; y un portapaz también de cristal de roca y oro, apreciado en 300 ducados”. Todo el conjunto se conserva, en la actualidad, en el Tesoro catedralicio.

La ejecución del portapaz se atribuye a Valerio Belli, conocido también como Valerio de Vicenza, destacado orfebre renacentista italiano.

La pieza se organiza a modo de retablo de una sola calle en cuyo centro se representa, en estilo plenamente manierista, la Resurrección.

Carro Otero, J.: “Porta-Paz do Rei D. Carlos II”, en *A Catedral de Santiago e o seu Património Cultural. Paradigmas da arte europeia*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 33; Cruz Valdovinos, J. M.: “Santiago, Luz de Europa”, en *Luces de peregrinación*. Catálogo



de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 31-49; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Nieto Yusta, C.: "Portapaz de Carlos II en forma de retablo con la Resurrección en el centro", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 328-329; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**BANDEJA VOTIVA**

Autor: Taller virreinal peruano

Cronología: Ca. 1650

Procedencia: Posible ofrenda de don Alonso de la Peña. Obispo de Quito

Material: Oro

Dimensiones: 34 x 24 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Entre las piezas ofrendadas al Apóstol que enriquecieron el Tesoro compostelano en la segunda mitad del siglo XVII, destaca esta bandeja votiva de oro de forma polilobulada que presenta en el centro de cada lóbulo motivos decorativos jacobeos, alternando la concha con bordones cruzados, la cruz de Santiago y la estrella.



Posiblemente se trata de una ofrenda realizada, a través de su sobrino y secretario, D. Francisco de San Mamed y Montaños, por el Obispo de Quito (1653-1687) D. Alonso de la Peña Montenegro, anteriormente canónigo lectoral de la Catedral compostelana, desde 1644; y catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Santiago.

Además de esta pieza, corresponde al citado Alonso de la Peña, la ofrenda de dos grandes bandejas-venera de plata sobredorada para servir al culto en la Capilla Mayor, piezas que recibió el Cabildo en 1664.

Como Obispo de Quito, de la Peña desempeñó una importante labor pastoral y reformadora, realizando, además, diversas fundaciones, entre ellas, en su localidad natal de Iria Flavia, a la que donó una importante arqueta eucarística de plata de procedencia peruana y, posiblemente, mismo taller que la bandeja votiva de la Catedral compostelana.

Bandín Hermo, P. M.: *El Obispo de Quito don Alonso de la Peña Montenegro (1596-1687)*. Madrid, 1951; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Larriba Leira, M.: "Bandeja", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el Mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 256; Vázquez Janeiro, I.: "Don Alonso de la Peña Montenegro. Un obispo reformador en las Indias", en *Santiago y América*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 79-85; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**CÁLIZ LIMOSNERO**

Autor: Atr. Andrés de Campos Guevara  
 Cronología: Primera mitad del siglo XVII  
 Procedencia: Posible regalo de Felipe III  
 Material: Plata sobredorada  
 Dimensiones: 26 x 15,5 cm  
 Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El 6 de enero de 1607 el Arzobispo Maximiliano de Austria oficiaba Misa en la capilla del Palacio Real y consagraba tres cálices de los cuales el Rey Felipe III le regaló uno para la Catedral compostelana, siendo esta la primera donación del monarca a la Basílica Jacobea. Las actas capitulares dejan constancia de la entrada de la obra con fecha 4 de mayo de 1607.

Tradicionalmente se ha identificado este cáliz, que sigue el modelo de los limosneros propios de la época de Felipe III, como el que se traería Maximiliano de Austria a Santiago; y, de hecho, presenta importantes similitudes con otras piezas documentadas, efectivamente, como donación de este monarca. La ausencia de inscripción alusiva al presente podría explicarse por el hecho de que no habría sido una pieza realizada *ex profeso* para enviar a Compostela, sino que fue, como se ha comentado, utilizada en la Misa presidida por el Arzobispo de Santiago y traída con él a su regreso por indicación del Rey.

Sí plantea más problemas la posible atribución, propuesta por algunos autores, de la obra al platero vallisoletano Andrés de Campos Guevara, pues ello adelantaría la cronología de la pieza en, al menos, 40 años sobre la establecida de 1607, ya que consta su presencia en Compostela entre los años 1654-1655 para trabajar en las obras del Altar Mayor. A ello habría que sumar que, si bien este tipo de cálices son en efecto comunes durante el reinado de Felipe III, se prolongarán en el tiempo de su sucesor, extendiéndose el modelo por toda la geografía nacional.





Conservándose la noticia del regalo de un Cáliz por Felipe III a la Catedral y dado que este es el único que estilística y cronológicamente se corresponde con ese momento de cuantos hay en el Tesoro catedralicio; y no habiendo noticia de donación de otro cáliz de estas características pocas décadas después a cargo del citado autor, no parece descabellado mantener la tradición de atribuir la pieza a la relatada. Para reforzarlo, puede insistirse en el hecho de que la decoración de la pieza, a base de esmaltes y motivos geométricos grabados es propia de las obras más importantes y costosas de la época, como sería un cáliz adquirido para la misma capilla del Palacio Real.

Carro García, J.: "El platero Andrés de Campos Guevara en Santiago de Compostela", en *Boletín de estudios de arte y arqueología*, 11. 1944-1945. Pp. 145-160; Cruz Valdovinos, J. M.: "Cáliz", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 334; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Larriba Leira, M.: "La platería religiosa del barroco en Compostela", en *Prateria e Azibech e en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 225-250; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; López, R. J.: "Donaciones regias a la Catedral de Santiago en la Edad Moderna", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 135-152; Martín, F. A.: "Cálices limosneros", en *Reales sitios*, XVI, 62. Madrid, 1979. Pp. 12-16; Requejo Gómez, O.: "Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 175-189; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.

**SANTIAGO MATAMOROS DE LA DUQUESA DE AVEIRO**

Autor: Atr. Taller romano

Cronología: 1677

Procedencia: Ofrenda al Apóstol Santiago

Material: Plata fundida, repujada y cincelada

Dimensiones: 58 x 41 x 33 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El siglo XVII fue prolífico en lo que a ofrendas de peregrinación se refiere en la Catedral compostelana, colaborando, de manera importante, a enriquecer su Tesoro, memoria de la peregrinación a Santiago desde sus orígenes en la Edad Media. Son numerosas las referencias documentales existentes en el Archivo de la Catedral sobre las ofrendas reales y de personajes de la nobleza durante los Años Santos de dicha centuria, entre las que se encuentra el grupo argénteo de la *Aparición de Santiago en la Batalla de Clavijo* que, en el año 1677, trae a Compostela D. Álvaro de Valenzuela y Mendoza a instancias de D<sup>a</sup> María de Guadalupe, Duquesa de Aveiro y perteneciente a una de las familias más importantes de Portugal en la época.

Se trata de una delicada pieza de indudable influjo italiano en la que no se halla marca alguna de su autor o de su localidad de origen. Esto puede deberse a que la obra se encargó directamente al orfebre, para evitar el pago de los correspondientes impuestos, y se trasladó inmediatamente después, como ofrenda de peregrinación, a Compostela. Recientemente, Singul Lorenzo ha identificado la posible procedencia romana de la obra, hasta entonces atribuida tradicionalmente a un taller portugués.

La escena representa a Santiago, sobre un caballo encabritado, porta la espada en su mano derecha y el estandarte cristiano en la izquierda; está combatiendo con tres musulmanes que, curiosamente vestidos *a la romana*, a excepción de los alfanjes que portan, intentan repeler el ataque desde el suelo. Encuadrando la composición, una



frondosa encina acentúa la tridimensionalidad del conjunto y muestra el virtuosismo del orfebre en el detallismo del tronco, las ramas y las delicadísimas hojas. La peana reproduce en su parte superior un pavimento ajedrezado y se asienta sobre volutas rematadas por pequeñas cabezas de ángeles y profusión de motivos decorativos y juegos de volúmenes de genuino sabor barroco.

Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; Singul, F.: "Santiago Matamoros de la Duquesa de Aveiro", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 668-669; Singul, F.: "Santiago Matamouros da Duquesa de Aveiro", en *Santiago de Compostela. Um tempo, um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 160-161; Singul, F.: "Santiago matamoros de la Duquesa de Aveiro", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 68-70; Singul, F.: "Liberalidad, fervor y fidelidad en la cultura barroca: el Santiago ecuestre de la Duquesa de Aveiro", en *Compostellum*, LIX, 2014. Pp. 11-46; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago matamoros de la Duquesa de Aveiro". En *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición, Santiago 2010. Pp. 128-133; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago matamoros de la Duquesa de Aveiro", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 14-15; Yzquierdo Peiró, R.: "Ex-voto a Santiago matamouros da Duquesa de Aveiro", en *No Caminho sob as estrelas. Santiago e a Peregrinação a Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago do Cacém, 2012. Pp. 246-251; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-65; Yzquierdo Perrín, R.: "Historiografía e iconografía de Santiago en la Catedral compostelana", en Estefanía, D. y Pociña, A. (Eds.): *Géneros literarios romanos, aproximación a su estudio*. Santiago, 1996.

### CORNUCOPIAS CON RELIEVES DE ESCENAS BÍBLICAS

Autor: Jakob Jäger y Lukas Lang

Cronología: 1673

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de D<sup>a</sup> Mariana de Austria.

Material: Plata sobredorada, fundida y gemas

Dimensiones: 82 x 78 x 39 cm / 82 x 78 x 39 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Junto con el presente del Rey Carlos II de varias piezas de cristal de roca, incorporadas al Tesoro, a finales del Año Santo de 1683, la Catedral recibió de mano de D. Baltasar de Mendoza, Arcediano de Trastámara, la valiosa ofrenda para la Capilla Mayor de dos cornucopias de plata sobredorada en nombre de la Reina Madre, D<sup>a</sup> Mariana de Habsburgo. El Acta capitular de 29 de diciembre de dicho año las describe como "dos láminas guarnecidas al derredor con su follage con diferentes piezas con sus esmaltes y pedrería y dicha guarnición de oro"

Las piezas están formadas por sendos relieves centrales ovalados donde se representan escenas, enmarcados por una corona lisa de la misma forma sobre la que se dispone una profusa decoración vegetal en la que se incorpora pedrería y sendas águilas imperiales en los laterales de cada una de ellas. Finalmente, de la parte inferior sobresalen los brazos, con abundante decoración y piedras, en los cuales se colocarían las luminarias.

Los autores coinciden a la hora de interpretar las representaciones de los relieves con escenas bíblicas; tradicionalmente, se identificaron con los encuentros de Jacob y Esaú, una de ellas, y de Salomón y la Reina de Saba la segunda. No obstante, Cruz Valdovinos, justifica una nueva identificación sobre un ciclo





centrado en la figura de San José –y no hay que olvidar que estaba próximo el impulso dado por el Rey Carlos II para otorgar a esta advocación el patronazgo de España- Según este autor, en una de las cornucopias se representaría a José interpretando los sueños del Faraón, según el Génesis, 41; y en la otra, el encuentro de Jacob y José en Egipto (Génesis, 46).

En cuanto a la autoría de las piezas, ambos relieves están firmados por el augsburgués Jakob Jäger y fechados en 1673, precisamente año de la muerte del mayor de los plateros con este nombre -su hijo, que se llamaba igual y colaboraba con él en su taller fallecería solo un año después-. Por su parte, entre la decoración de las cornucopias se descubren las marcas de Lukas Lang, motivo por el cual -y tal y como era habitual en la época en piezas de Jäger- lo más probable es que a los relieves centrales, de un autor, se incorporase la estructura para convertirlos en cornucopias, a cargo del segundo de los plateros citados.

Ambas piezas, de gran calidad y complejidad, constituyen dos importantes ejemplos de la platería barroca centroeuropea que se conservan en España.

Carro Otero, J.: "Cornucopias da Rainha D<sup>a</sup> Mariana de Austria", en *A Catedral de Santiago e o seu patrimonio cultural. Paradigmas da arte europeia*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 43; Cruz Valdovinos, J. M.: "Cornucopias (par)", en *Platería europea en España (1300-1700)*. Catálogo de exposición. Madrid, 1997. Pp. 329-333; Cruz Valdovinos, J. M.: "Santiago, Luz de Europa", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 31-49; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51



**COPÓN DEL ARZOBISPO MONROY**

Autor: Juan Posse

Cronología: 1698

Procedencia: Encargo del Arzobispo Monroy

Material: Oro, perlas, piedras preciosas y esmaltes

Dimensiones: 15 x 10,5 x 9,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

La realización de esta obra fue encargada por el Cabildo compostelano al prestigioso orfebre compostelano Juan Posse, creador de una escuela que marcará la platería barroca gallega. El tamaño de la obra se corresponde con el espacio disponible en el sagrario de la *Custodia Procesional*, obra de Antonio de Arfe, para la que estaba destinada originariamente.

Para la elaboración de la pieza, por orden del canónigo fabricante, D. Manuel Silva Basurto, se entregaron a Posse un total de ochenta y ocho piezas de oro antiguo procedentes del arca de las Santas Reliquias, así como otras piezas que pertenecían a la fábrica de la Catedral: cinco piezas de oro, una cruz pectoral, dos sortijas con piedras falsas que fueron descartadas, un escudo de oro procedente de la fuente del Arzobispo Maximiliano de Austria y algunas joyas que regaló el propio Arzobispo Monroy.

Se trata de una pieza de notable técnica y original diseño, en buena parte debido a las obligadas dimensiones de la misma. Destacan especialmente su pie hexagonal de lados arqueados y el astil, extremadamente corto, así como el carácter achaparrado de la copa y la tapa. Por lo que respecta a la decoración, esta se circunscribe en la propia de la orfebrería barroca española, de gran riqueza, conseguida a base de cabezas de serafines y formas vegetales y geométricas.



Fue el copón utilizado por el Papa Benedicto XVI en la Misa que celebró en la Plaza del Obradoiro en su visita a Santiago en el año 2010.

Barral Iglesias, A.: "Copón", en *Galicia No Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 359; Blanco Fandiño, J. F.: "Copón do arcebispo Monroy", en *Camiño de paz. Mane nobiscum Domine*. Catálogo de exposición. Ourense, 2005; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: "Juan Posse", en *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XXV. Santiago, 1974. P. 183; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980; Taín Guzmán, M.: "Monroy y la orfebrería del Altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 251-302; Vigo Trasancos, A.: "Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa*. A Coruña, 1994. Pp. 79-90.



**CÁLIZ DEL ARZOBISPO MONROY**

Autor: Taller italiano

Cronología: Fines del siglo XVII

Procedencia: Donación del Arzobispo Monroy

Material: Plata sobredorada

Dimensiones: 28,5 x 14,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Dominico y de origen mexicano, Fr. Antonio de Monroy fue Arzobispo de Santiago entre los años 1685 y 1715, jugando un papel fundamental, desde el punto de vista artístico, en el esplendor barroco de la Catedral compostelana, que se vio enriquecida, además, por sus diferentes ofrendas y legados.

Esta pieza, de innegable origen romano, se identifica con el prelado por el escudo que lleva en el interior de la base, un añadido posterior a la ejecución de la obra, mediante la aplicación de una lámina de plata. Por ello, se ha apuntado la posibilidad de que se trate de una pieza adquirida en algún taller vaticano con ocasión del viaje de Monroy para ser investido Arzobispo de Santiago, en el año 1685.

Es una obra profusamente decorada salvo en el cuerpo superior de la copa, que se presenta dorada; en un estilo típicamente barroco romano y dentro de un tipo de piezas que se realizaban en serie y se comercializaban entre los dignatarios de la Iglesia en la época.



Barral Iglesias, A.: "El Arzobispo Monroy. Artes suntuarias en la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 366-375; Barral Iglesias, A.: "Cáliz del arzobispo Monroy", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 71-73; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; Ríos Miramontes, M<sup>o</sup> T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980; Taín Guzmán, M.: "Monroy y la orfebrería del Altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX – XX). Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 251-302



**OSTENSORIO**

Autor: Juan de Figueroa

Cronología: 1702

Procedencia: Encargo del Arzobispo Monroy

Material: Oro, piedras preciosas y esmaltes

Dimensiones: 38,5 x 21 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El Cabildo compostelano llevaba años deseando contar con un viril apropiado a la categoría de la Iglesia compostelana, y aunque realizó diversas tentativas con anterioridad, no será hasta 1687 cuando encarga, en la persona del Canónigo Fabriquero Miguel de Montenegro, la realización de “un beril de oro con piedras preciosas”, para lo que se destinaban “las sortixas de oro y petorales que se allan en esta Santa Iglesia, comprando las piedras que faltaren”.

Sin embargo, diferentes dificultades fueron retrasando la obra hasta que ésta se contrata, en 1701, con el salmantino Juan de Figueroa, que acababa de terminar la ornamentación de la Capilla Mayor de la Catedral con la realización de la Custodia, en la cual habría de colocarse el ostensorio. El orfebre debería, según se hace constar en el contrato firmado el 9 de agosto de 1701, entregar la obra un mes antes de la fiesta del Corpus de 1702.

Juan de Figueroa realiza un viril portátil de los denominados de sol, con aureola radiada, muy habituales en la época. En la base del viril se encuentra la inscripción “Figueroa f(ecit) en Salamanca. Año de 1702”, así como el punzón de la ciudad, con un acueducto en la parte superior y un león en la inferior. La pieza tiene un pie circular ondulado que se asienta sobre tres cabezas de ángeles; el astil abalaustrado con decoración a base de cestas de frutas y cabezas de ángeles; rematando en la





aureola, en la que destaca su doble enmarque, circular el interior y lobulado el exterior, del que salen los rayos, alternando rectos, coronados estos por estrellas, y flameantes. La profusa decoración de la pieza, muy al gusto europeo de la época, con el oro y las piedras preciosas que la forman provocarían, sin duda, un efecto impresionante en la custodia del Altar Mayor de la Catedral compostelana.

A partir de aquí, este tipo de viriles portátiles se impondrán en Galicia a lo largo de todo el S. XVIII que entonces comenzaba; como López Ferreiro apunta, en su magna obra sobre la historia de la Catedral compostelana: “cerróse el siglo XVII con una magnífica obra, con el viril que el Cabildo encargó á Figueroa”.

Barral Iglesias, A.: “Custodia”, en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 360-361; Barral Iglesias, A.: “El Arzobispo Monroy. Artes suntuarias en la Catedral de Santiago”, en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 366-375; Carro Otero, J.: “El viril de mano, en oro y piedras preciosas, de la Catedral de Santiago”, en *El Correo Gallego*, 28 de julio de 1996; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, T. IX. Santiago de Compostela, 1907; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980; Taín Guzmán, M.: “Monroy y la orfebrería del Altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia”, en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 251-302; Vigo Trasancos, A.: “Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco”, en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa*. A Coruña, 1994. Pp. 79-90; Yzquierdo Peiró, R.: “Ostensorio”, en *Camiño de paz. Mane nobiscum Domine*. Catálogo de exposición. Ourense, 2005.

## ESCLAVINA DEL SANTO APÓSTOL

Autor: Juan de Figueroa

Cronología: 1704

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol del Arzobispo Monroy

Material: Plata, Plata sobredorada y pedrería

Dimensiones: 57 x 85 x 45 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Dentro de todo el proyecto que se venía desarrollando desde 1694 para engalanar el Altar Mayor de la Catedral con un gran trabajo de platería barroca impulsado por el Arzobispo Monroy, el 2 de enero de 1704, este otorgaba un poder a su mayordomo, el canónigo Francisco

Verdugo para el encargo de una esclavina, bordón y calabaza “de plata, con su pedrería y más adornos” para vestir de peregrino a la imagen de Santiago sedente del camarín. En la misma fecha, se encargan los trabajos de las tres piezas a Juan de Figueroa, especificándose que la esclavina “ha de tener sus tropheos dorados y otros adornos, orla y concha” y que llevará pedrería “solo a la parte de adelante, con el auito”.

Si bien se preveía tener rematado el encargo para la festividad del Apóstol de ese año, finalmente hubo que esperar hasta enero de 1705 para que las piezas se colocasen en la renovada imagen pétrea de Santiago, pintada por el compostelano Juan Carballo para la ocasión; y es posible que fuera en ese momento cuando, para ajustar la imagen a la nueva esclavina, se retallase la esclavina pétrea que vestiría originalmente -si bien esta estaría cubierta desde hacía algunos años por una esclavina provisional de plata que también se retiró en este momento- Igualmente, es probable que entonces se realice la aureola que corona la imagen, o que al menos se enriquezca con nuevos elementos.

La esclavina, con muchas partes doradas, se ajusta al cuerpo del Apóstol y presenta abundante decoración con motivos jacobeos y militares, con la cruz de Santiago, esmaltada, sobre el pecho. También está enriquecida con abundantes



piedras, la mayoría de ellas simples cristales de colores, pues era frecuente que los peregrinos las arrancasen al abrazar al Santo. En el reverso se dispone la inscripción: "EL YLLMO. SR. DN. FRAY ANTONIO DE MONROY, ARZOBISPO DESTA STA. YGLA. DE SR. SANTIAGO, DIO ESTA ESCLABINA BORDÓN Y CALABAZA A SVS EXPENSAS, FIGVEROA FECIT".

En el Año Santo 2004, la esclavina fue retirada por el desgaste que presentaba tras tres siglos de abrazos por parte de fieles y peregrinos, incorporándose a los fondos del Museo Catedral después de una ligera restauración. En su lugar, se colocó una réplica realizada por el orfebre compostelano Fernando Mayer, que fue costeada íntegramente por D. Jaime Espiñeira, devoto del Apóstol Santiago.

Barral Iglesias, A.: "El Arzobispo Monroy. Artes suntuarias en la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 366-375; Carro García, J.: "La imagen sedente del Apóstol en la Catedral de Santiago", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 5. Santiago, 1950. Pp. 43-52; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2011; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, T. IX. Santiago de Compostela, 1907; Plotz, R.: "Volviendo al tema: la Coronatio", en VV. AA.: *Padrón, Iria y las tradiciones jacobeanas*. Santiago, 2004. Pp. 101-122; Pombo Rodríguez, A.: "Ritos de los peregrinos en la Catedral de Santiago a través de los tiempos: del contacto con lo sagrado a la atracción por lo curioso", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 82-109; Ríos Miramontes, M<sup>a</sup> T.: *El mecenazgo del Arzobispo Monroy. Un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980; Rosende Valdés, A. A.: "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la Catedral compostelana", en *Semata*, nº 7-8, *Las religiones en la historia de Galicia*. Santiago, 1996; Taín Guzmán, M.: "Monroy y la orfebrería del Altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia", en *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX – XX)*. Catálogo de exposición, Santiago, 1998. Pp. 251-302; Vigo Trasancos, A.: "Oro y plata para la escena sagrada. El culto al esplendor en el rito barroco", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia. Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa*. A Coruña, 1994. Pp. 79-90; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente", en *Compostellanum*, LVI. Santiago, 2011; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago y los peregrinos", en *Ruta cicloturística del románico*, XXIX. Pontevedra, 2011.

**JUEGO DE VINAJERAS Y SALVILLA**

Autor: Diego González de la Cueva. Taller mexicano

Cronología: Segundo cuarto del siglo XVIII

Procedencia: Posible ofrenda al Apóstol

Material: Plata sobredorada

Dimensiones: 15 x 26 x 19 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Conjunto característico de la platería mexicana, presenta el punzón de Diego González de la Cueva, *Ensayador Mayor* de la Ciudad de México entre 1731 y 1778, así como los identificadores de la procedencia y el pago de impuestos. Precisamente, la autoría de la obra y el período de trabajo del autor llevan a datar la pieza en el segundo cuarto del siglo XVIII haciendo inviable la posibilidad de que, pese a la procedencia de la obra, se trate de una donación del Arzobispo Monroy, como apuntaron algunos autores, desconociéndose cómo llegó al Tesoro catedralicio.



Se trata de piezas profusamente decoradas con motivos naturalistas a base de roleos y elementos vegetales, incorporando a las asas sinuosas de las vinajeras, las figuras de dos sirenas, elementos todos ellos característicos de la platería mexicana hasta bien entrado el siglo XVIII.

Barral Iglesias, A.: "El Arzobispo Monroy. Artes suntuarias en la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 366-375; Larriba Leira, M.: "Vinajeras, campanilla y salvilla", en *Hasta el confín del mundo. Diálogos entre Santiago y el Mar*. Catálogo de exposición. Vigo, 2004. P. 255.





**CÁLIZ DEL CHANTRE GONDAR**

Autor: Ignacio Montero. Taller salmantino

Cronología: Ca. 1753

Procedencia: Ofrenda del Chantre don Andrés de Gondar

Material: oro fundido y cincelado

Dimensiones: 27 x 15,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El compostelano D. Andrés de Gondar, Chantre de la Catedral, fue un gran mecenas de las artes y las letras, formando parte de un Cabildo ilustrado que, sobre todo durante el episcopado de Bartolomé Rajoy, impulsó el conocimiento y la cultura en la ciudad, costeando, por ejemplo, los estudios de varios seminaristas y diversos estudios y publicaciones. También fue autor de diversas obras, destacando *Primado de la Iglesia de Santiago sobre las Españas*, manuscrito que se conserva en el Archivo histórico diocesano.

En la Catedral, llevó a cabo una importante labor en la promoción del culto apostólico siendo el autor del *Officium cum Missa Appartionis Sancti Iacobi Apostoli ac Hispaniarum Patroni* para la festividad de Clavijo, aprobada por el Papa en 1750. También aportó diversas piezas al patrimonio catedralicio, destacando, además de este cáliz, otro de plata sobredorada que se utilizaba en la Capilla de la Prima -en la actualidad incorporado al Museo-, donde fue enterrado el canónigo; dos grandes bandejas de plata, un relicario de plata con dos patenas, un Libro de Coro ricamente decorado con miniaturas, fechado en 1752 y diversas reliquias traídas de Roma, con sus correspondientes auténticas, e incorporadas al Relicario compostelano. Además, tras su muerte, el Cabildo adquirió las dos series de cobres flamencos del siglo XVII que actualmente se exponen en la Sacristía, una



dedicada al Credo y la otra a la *Vida de la Virgen María*, que D. Andrés de Gondar tenía en su residencia.

Especial importancia tiene el cáliz conocido por el nombre de su donante, que hizo entrega del mismo en 1753, tal y como consta en la inscripción de su base: "este cáliz y patena lo dio el D<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Andrés Gondar Chantre Dign<sup>d</sup>. Y Can<sup>o</sup> de esta S<sup>a</sup>. y METR<sup>a</sup>. YGL<sup>a</sup> DEL S<sup>r</sup>. SANTIAGO. AÑO DE 1753". Se trata de una pieza encargada al taller salmantino de Ignacio Montero, si bien en su decoración jacobea, especialmente en el busto del Apóstol Santiago que tiene en su base, se ha visto un posible diseño compostelano, apuntando distintos autores la hipótesis de la intervención en el mismo de Juan A. García de Bouzas. Igualmente, atendiendo a la proximidad de fechas entre la festividad de Clavijo y el regalo de la pieza, Barral ha apuntado la posibilidad de que se trate de un exvoto en agradecimiento por ello al Apóstol.

La pieza presenta una rica decoración y una ejecución magistral, dentro del gusto rococó de la época, sumando, a los citados motivos jacobeos, símbolos eucarísticos, elementos alegóricos y vegetales, tanto en la base como en el fuste y en la parte inferior de la copa.

Barral Iglesias, A.: "Cáliz del Chantre Gondar", en *Santiago, La Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 386-387; Barral Iglesias, A.: "Cáliz del Chantre Gondar", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 74-77; Couselo Bouzas, J.: *La pintura gallega*. Santiago, 1950; Filgueira Valverde, J. F.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Bibliófilos gallegos, col. Obradoiro. Santiago, 1959; Iglesias Ortega, A.: "Prelados y capitulares en la historia y el arte de la Catedral (Edad Moderna y Contemporánea)", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 178-209; Larriba Leira, M.: "La platería religiosa del barroco en Compostela", en *Pratería e Azibeché en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 225-250; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. X. Santiago, 1908; Murguía, M.: *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.

## APARICIÓN DE SANTIAGO EN LA BATALLA DE CLAVIJO

Autor: Anónimo compostelano

Cronología: Último tercio del siglo XVIII

Procedencia: desconocida

Material: Plata

Dimensiones: 74 x 110 x 11 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Tradicionalmente se ha puesto en relación este relieve que se expone a la entrada de la Biblioteca capítular, dentro del recorrido del Museo, con el frontón que remata el Palacio de Rajoy, realizado, a partir de los diseños de Gregorio Ferro, por José Ferreiro, que contó, hasta su fallecimiento en 1775, con la colaboración de su suegro, José Gambino, el escultor más destacado del siglo XVIII en Compostela.



Efectivamente, por su estilo y la composición de la escena, la pieza debe ser coetánea de la realización del citado relieve, aunque, desde luego, no una simple copia del mismo, -quizás sí una prueba previa para la escena final o un encargo posterior para la Catedral-, con el que presenta muchos puntos en común pero, también, algunas diferencias en determinados detalles. La escena final sí tuvo un modelo previo, realizado en escayola, que se conserva en el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, en Santiago.

Por estilo, época y relación familiar con Gambino y Ferreiro, pudiera tratarse de una obra del taller de los Pecul, aunque de momento no hay datos que lo confirmen. En un marco dorado, con apliques en plata en sus ángulos y un lazo que oculta, en la parte superior, su sistema de colgado; el relieve presenta una estructura triangular, dejando el resto de su superficie para un escarpado paisaje con un valle en el centro: es el llamado *Campo de la Matanza*, próximo a Clavijo, cuyo castillo se aprecia en el lado derecho del relieve, donde el 23 de mayo del año 884 tendría lugar la victoria

de Ramiro I sobre los árabes, con la guía del Apóstol Santiago. La luz que sale de las nubes da a entender el apoyo divino a la Batalla.

La escena principal, de cuidado modelado en el relieve en plata, consiguiendo contrastes de luces y sombras, representa a Santiago Apóstol, en el centro, a lomos de un corcel, guiando a las tropas cristianas en la batalla, con una concepción muy barroca y casi idéntica a la del frontón del edificio del antiguo Seminario de Confesores patrocinado por el Arzobispo Rajoy.

Blanco Fandiño, J. F.: "Aparição de Santiago na Batalha de Claviço", en *No Caminho sob as estrelas. Santiago e a peregrinação a Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago do Cacém, 2012. Pp. 264-266; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*. Santiago, 2012; Lorenzo, C.: "Santiago en Claviço", en *Santiago, La Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 460-463; Otero Túniz, J.: *El escultor Ferreiro (1738-1830)*. Santiago, 1957.





**INMACULADA**

Autor: Francisco Pecul según Manuel de Prado Mariño

Cronología: 1799

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Plata y pedrería

Dimensiones: 55 x 18 x 23 cm

Ubicación actual: Catedral. Altar mayor.

En 1799, el Cabildo catedralicio encarga a Manuel de Prado que repita el modelo de la imagen que “copia de la del Sr. Carnicero” -en alusión a la *Inmaculada* de la Iglesia madrileña de San Francisco el Grande-, había realizado para la Iglesia compostelana de Santa María del Camino, con el objeto de utilizarla en la fiesta de la Inmaculada en la Catedral. Para la realización de la pieza, Manuel de Prado pasa el modelo a Francisco Pecul, miembro de una familia de orfebres compostelanos de origen francés, que se encuentra en Madrid y consigue, con ella, el grado de académico en la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Se trata de una obra representativa del momento culminante del neoclasicismo en España, -aun cuando conserva ciertas características barrocas-; en la que es clave la colaboración establecida entre ambos artistas, sumándose al suave modelado aportado por el escultor, la calidad del trabajo de fundido y cincelado del orfebre, dando como resultado una obra exquisita que el Cabildo decidió incorporar al Altar Mayor situándola, de forma permanente, sobre el *Sagrario*, en el lugar reservado a la Custodia, salvo cuando la pieza sale en procesión el día de la Inmaculada.

Llama la atención el vuelo del manto, contrarrestado con las dos cabezas de angelitos que surgen al otro lado, otorgando una evidente sinuosidad y movimiento a la pieza que se continúa con la colocación de las manos a la altura del pecho, sujetando





el velo y evitando con ello que se vuele; y la posición de la cabeza. El rostro queda enmarcado por el velo y es de gran dulzura, rematándose la cabeza con la aureola con doce estrellas con diamantes y esmeraldas.

Barral Iglesias, A.: "Inmaculada", en *Galicia no Tempo*, catálogo de exposición. Santiago, 1990. P. 366; Barral Iglesias, A.: "El Museo y el Tesoro", en VV. AA.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. Laracha, 1993. Pp. 528-529; Barral Iglesias, A.: "Inmaculada del Sagrario", en *Inmaculada*, catálogo de exposición. Madrid, 2005. Pp. 332-334; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Otero Túniz, R.: "La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa", en *Compostellanum*, 1, 1956. Pp. 733-763; Otero Túniz, R.: "Algunas noticias sobre Francisco Pecul", en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XXVIII. Santiago, 1973; Otero Túniz, R.: "El currículum del escultor Manuel de Prado", en VV. AA.: *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, T. I. Sevilla, 1982. Pp. 485-502; Singul, F.: "Orfebrería sacra, marco litúrgico y ceremonial. Tradición y renovación en la Catedral de Santiago durante la Ilustración", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX). Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 305-343



### CÁLIZ DEL ARZOBISPO MÚZQUIZ

Autor: Lucas de Foro, escuela madrileña

Cronología: 1818

Procedencia: Donación del Arzobispo Rafael Múzquiz y Aldunate

Material: Oro, diamantes y rubíes

Dimensiones: 27 x 14 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

En la base del cáliz figuran dos inscripciones que dan cuenta de la historia de esta pieza, por valor material y artístico una de las más significativas del actual Tesoro catedralicio. En la primera de ellas se dice que “Este precioso cáliz lo donó al Santo Apóstol en 1819 el Excmo. E Ilmo. Señor D. Rafael de Múzquiz y Aldunate Arzobispo de Santiago”. En la segunda, se identifica la autoría de la pieza: “Lo hizo en Madrid Dn. Lucas de Foro, natural de la villa de Albalate de Zurita, año de 1818”.

Se trata de una importante obra en estilo imperio, realizada en oro y orlas de diamantes, en la que se conjugan la sobria elegancia de formas propia de su estilo con una cuidada ornamentación a base de hojas de acanto y guirnaldas florales.

En su fuste destaca el nudo cuadrado, decorado con relieves en los que se representan escenas de la Pasión del Señor: la Última Cena, la Oración del Huerto, Cristo camino del Calvario y el Santo Entierro. Por su parte, en la mitad inferior de la copa, se representan, separados por figuras de ángeles que sostienen los óvalos que los enmarcan, símbolos bíblicos: Las Tablas de la Ley, El Cordero -con rubíes en los siete sellos del libro-, la profecía de Isaías y, finalmente, el Ave Fénix de la mitología clásica.

Además del Cáliz, también se conserva el juego de *Vinajeras* y su *Bandeja*, del mismo autor y material, constituyendo una de las principales ofrendas recibidas en los difíciles primeros años del siglo XIX y una buena muestra del Estilo Imperio propio de esa época.



En el año 2010, el Papa Benedicto XVI utilizó esta pieza en la Misa que celebró en la Plaza del Obradoiro.

Barral Iglesias, A.: "Cáliz de Múzquiz", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 368; Carro Otero, J.: "Cáliz chamado do Arcebispo Múzquiz", en *A Catedral de Santiago e o seu patrimonio cultural. Paradigmas da arte Europea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 51; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Otero Túniz, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977. Pp. 379-399; Yzquierdo Perrín, R. "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**BOTAFUMEIRO**

Autor: José Losada

Cronología: 1851

Procedencia: Catedral

Material: Latón plateado

Dimensiones: 160 x 80 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El término en gallego *Botafumeiro* significa *el que echa humo* y se refiere al gran incensario existente en la Catedral compostelana. La primera referencia documental que se tiene del Botafumeiro es una anotación en una hoja del *Códice Calixtino*, en el que se le llama *Turibulum Magnum*.

Aunque se ha señalado como posible origen del Botafumeiro una función higiénica destinada a purificar el ambiente del interior de la Catedral en la época medieval, en que se llegaba a pernoctar en ella, pues estaba permanentemente abierta; en realidad, cabe vincular su existencia a una función ceremonial en que se incensaba la Reliquia de Santiago en el momento en que salía en procesión por las naves de la Basílica en determinadas solemnidades.

Con forma similar a los incensarios de mano, la principal peculiaridad del *Botafumeiro* es su tamaño y su modo de funcionamiento, suspendiéndose, por medio de una cuerda, de un artilugio a base de poleas que se localiza en la parte superior del cimborrio sobre el crucero de la Catedral, ideado en los últimos años del siglo XVI por el artista aragonés Juan Bautista Celma. Con el esfuerzo de ocho *tiraboleiros* -que es como se denomina en la Catedral a los



encargados de su movimiento- el *Botafumeiro* recorre pendularmente las naves del crucero de la Basílica en una ceremonia espectacular que se ha convertido en uno de los iconos de la Catedral compostelana.

A lo largo de la historia hubo varios Botafumeiros; actualmente hay dos ejemplares, uno en latón que data de 1851 y es obra de José Losada, sustituyó al robado durante la ocupación francesa y es el que utiliza actualmente. El segundo Botafumeiro es una réplica en plata del anterior y fue regalado al Apóstol por los Alféreces Provisionales en 1971.

Únicamente se coloca en el crucero de la Catedral cuando funciona, guardándose habitualmente en la Biblioteca Capitular, una de las salas que se integran en la visita al Museo Catedral.

Carro Otero, J.: "O Botafumeiro", en *A Catedral de Santiago e o seu patrimonio cultural. Paradigmas da arte Europea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 55; Díaz-Fierros Viqueira, F. (Ed.): *O Botafumeiro*. A Coruña, 2010; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Neira de Mosquera, A.: "O vota-fumeiro da Catedral de Santiago", en *Semanario pintoresco español*, nº 43. Madrid, 1852. Pp. 338-340; Pombo Rodríguez, A.: "Ritos de los peregrinos en la Catedral de Santiago a través de los tiempos: del contacto con lo sagrado a la atracción por lo curioso", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 82-109; Vázquez Castro, J.: "El rey de los incensarios. Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro", en *Abrente*, 40-41. A Coruña, 2008-2009. Pp. 149-186; Yzquierdo Perrín, R. "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**COPA DE LA OFRENDA NACIONAL**

Autor: Taller de Wegewood. Londres

Cronología: Ca. 1859

Procedencia: Ofrenda de los Duques de Montpensier al Santo Apóstol

Material: plata sobredorada

Dimensiones: 46 x 40 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Los Duques de Montpensier, Antonio de Orleáns y Luisa Fernanda de Borbón, hermana de la Reina Isabel II, fueron los encargados por esta de realizar la Ofrenda Nacional del 25 de julio del Año Santo de 1859, atendiendo a la ceremonia instituida en 1683 por Felipe IV; desde entonces, se utilizaba una urna cubierta de terciopelo con apliques de plata que rememoraba el Sepulcro Apostólico, para depositar la cantidad ofrendada anualmente al Apóstol. Con esta tradición, se había perdido la de entregar una pieza al Tesoro compostelano, si bien, aparte de la Ofrenda, no fueron infrecuentes este tipo de exvotos o presentes a lo largo de los siglos.

Los Duques, que tuvieron un importante papel político en la época, especialmente conspirando contra la Reina, iban con esta Ofrenda, a recuperar la tradición de entregar un objeto, al tiempo que mantenían la aportación económica de la Monarquía, presentando una gran copa de plata en cuyo interior se depositaría el dinero. Esta costumbre se mantuvo durante un tiempo, si bien terminó perdiéndose –en la actualidad, se mantiene la solemnidad de la Ofrenda Nacional sin aportación económica alguna- incorporándose la pieza al Tesoro como una de sus principales novedades del siglo XIX.



Realizada en el prestigioso taller londinense de Wegewood, se trata de una elegante obra representante de la orfebrería romántica inglesa, de forma estilizada, magistral contraste de dorados y decoración de tipo vegetal a base de grandes hojas, guirnaldas y flores diversas. Una obra de uso cotidiano a decorativo que, con su ofrenda a la Catedral iba a incorporar una función ceremonial nueva.

Barral Iglesias, A.: "Copa de la Ofrenda Nacional", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 369; Barral Iglesias, A.: "Copa de los duques de Montpensier, o de la Ofrenda Nacional", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 78-79; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Neira de Mosquera, A.: *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*. Santiago, 1950; Otero Túniz, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977. Pp. 379-399; Singul, F.: "Las donaciones a la catedral de Santiago: la ofrenda piadosa al Apóstol, intercesor y santo patrono", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 113-127; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**COPÓN DEL MARISCAL PÉTAİN**

Autor: Jean Puiforcat. Taller parisino

Cronología: 1943

Procedencia: Ofrenda al Apóstol del Mariscal Pétain

Material: Plata y marfil

Dimensiones: 22,7 x 16 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Ofrenda al Apóstol del Mariscal Pétain en el año 1943, cuando se encontraba al frente del Gobierno de Vichy, a modo de recuerdo de su estancia como Embajador de Francia en España en el año 1939.

Barral ha señalado que, posiblemente, se trate de una pieza encargada *ex profeso* por el donante al orfebre parisino Jean Puiforcat, desde 1925 -cuarta generación de la familia- al frente del taller que lleva su apellido, que, en aquellos años ya tenía más de 100 años de historia y todavía existe en la actualidad.

Si bien su autor destacó especialmente en la aplicación a la orfebrería del *art déco*, en este caso, por lo avanzado en el tiempo y estando casi al final de su vida, realizó una pieza de líneas simples y modernas que destaca por la amplitud de sus extremos, tanto la copa como su base, por la esbeltez de su fuste; y por una magistral combinación de materiales: plata y marfil. Como decoración, únicamente siluetea unas cruces en el fuste mediante el juego de materiales; rematando la tapa con una sobria cruz griega.

La incorporación de esta pieza al Tesoro catedralicio, además del testimonio histórico-artístico, tuvo una especial importancia, pues sirvió de punto de partida para la renovación de las formas de los talleres de orfebrería compostelanos, inaugurando una nueva etapa que, en parte, pervive en la actualidad para los mejores trabajos de arte sacro.



Barral Iglesias, A.: "Copón del Mariscal Pétain", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 402; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX). Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409; Barral Iglesias, A.: "Copón del Mariscal Pétain", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 80-81; Carro Otero, J.: "Un copón, ofrenda del Mariscal Pétain al Apóstol, en el Año Santo 1943. En *El Correo Gallego*, 7 de mayo de 1995; Cruz Valdovinos, J. M.: "Santiago, luz de Europa", en *Luces de peregrinación*. Catálogo de exposición. Madrid-Santiago, 2004. Pp. 31-49; Otero Tüñez, R.: "La Edad contemporánea", en VV. AA. *La Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977. Pp. 379-399; Singul, F.: "Las donaciones a la catedral de Santiago: la ofrenda piadosa al Apóstol, intercesor y santo patrono", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 113-127; Yzquierdo Perrín, R. "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.





**CÁLIZ DE ACCIÓN CATÓLICA**

Autor: Marcelino Cruz Cuyaube

Cronología: 1948

Procedencia: Ofrenda al Apóstol de la Juventud de Acción Católica

Material: Plata sobredorada y pedrería

Dimensiones: 22 x 18,1 cm

Ubicación actual: Catedral. Sacristía

A partir de modelos medievales, el orfebre madrileño Marcelino Cruz Cuyaube, en colaboración con los responsables del encargo, va a realizar una pieza de su tiempo, con relieves de influencia expresionista combinando, como en toda la obra, lo tradicional con lo moderno. El resultado es una interesante pieza incorporada a los fondos catedralicios que, en la actualidad, mantiene un uso litúrgico habitual en la persona del Arzobispo de Santiago, D. Julián Barrio.

El llamado *Cáliz y Patena de Acción Católica* es una ofrenda de peregrinación realizada en el Año Santo compostelano de 1948 por el Consejo Superior de la Asociación de los Jóvenes de Acción Católica “en recuerdo de la Gran Peregrinación de la Juventud del mundo en el Domingo XV de Pentecostés”, tal y como se hace constar en la inscripción situada al pie de la obra.

En la amplia base del cáliz, un relieve narrativo representa la peregrinación de estos jóvenes a Compostela, su llegada ante el Sepulcro de Santiago y la imagen sedente del Altar Mayor, que aparece enmarcado por estrellas y veneras.

En el nudo circular que remate el fuste, se representan, en un lado, Santiago caballero y, en el otro, el ángel del Apocalipsis con el águila de San Juan a sus pies. La parte inferior de la copa presenta, enmarcadas por pequeñas piedras, seis conchas y en la superior, separadas ambas por una línea de pedrería, sobre un campo de círculos, alternándose, Cruces de Santiago y la insignia de Acción Católica.





Barral Iglesias, A.: "Cáliz de Acción Católica", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 402-403; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX). Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409; Singul, F.: "Las donaciones a la catedral de Santiago: la ofrenda piadosa al Apóstol, intercesor y santo patrono", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 113-127; Yzquierdo Perrín, R.: "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**CUSTODIA DE FERREYRO DE LA MAZA**

Autor: Taller de Ángel. Santiago.

Cronología: 1958

Procedencia: Donación de los hermanos Ferreyro de la Maza

Material: Plata sobredorada, marfil y pedrería

Dimensiones: 91 x 46 x 46 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Dentro de un nuevo período de esplendor de la orfebrería compostelana en los años centrales del siglo XX, el Taller de Ángel ocupó un lugar principal, siendo responsable de algunas de las mejores creaciones del momento, algunas de ellas incorporadas, por diferentes vías, al patrimonio catedralicio. Un ejemplo es esta custodia, en cuya base se da cuenta de su historia: "Donada por los hermanos D<sup>a</sup> Petra y D. Ramón Ferreyro de la Maza. Construida en la joyería Ángel de Santiago, en 1958".

Realizada según formas barrocas, se trata de una pieza de gran riqueza material, incorporando a la plata sobredorada y los marfiles, las joyas de la familia donante. El artista compostelano Castor Lata se encargó del diseño de la pieza, de los moldes para las Virtudes Teologales que ocupan las volutas de la base y del tallado de los ángeles de marfil que decoran los rayos que enmarcan el viril; ejecutando la parte de orfebrería Ricardo de la Iglesia Rey.



Barral Iglesias, A.: "Custodia de Ferreyro de la Maza", en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. P. 404; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409.



**MARTILLO DE APERTURA DE LA PUERTA SANTA**

Autor: Fernando Mayer

Cronología: 2010

Procedencia: Donación del Maestro de Ceremonias, D. Juan Filgueiras

Material: Plata y piedras preciosas

Dimensiones: 43 x 18x 6 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

No están claros los orígenes de la ceremonia de apertura de la Puerta Santa ni su uso actual. Lo más probable es que se siga el modelo de la Puerta Santa de Roma, instaurado a principios del siglo XVI, en que el Año Jubilar comenzó a iniciarse con la apertura de la Puerta y, se daba por finalizado con su cierre. La ceremonia del martillo, simbolizando con ello el esfuerzo que el fiel debe realizar para poder traspasar la puerta del Cielo, parece que se instauraría en el mismo momento en la capital de la cristiandad.



Llama la atención, en Santiago, la ausencia de referencias a estos martillos de uso ceremonial hasta fecha reciente. Posiblemente, siguiendo el modelo romano, comenzase a utilizarse dicho instrumento, sin darle demasiada importancia a la pieza en sí hasta fecha relativamente reciente, quizás en relación con el redescubrimiento de los restos de Santiago y el nuevo impulso que, con ello, toman las peregrinaciones a Compostela. Así, hay varias referencias documentales de esa época correspondientes al encargo de un martillo al platero Ricardo Martínez.

Es posible que a ese mismo momento corresponda la tradición de encargar un martillo diferente para cada Año Santo y que este permanezca, finalizado el acto, en poder del Maestro de Ceremonias, motivo por el cual solo dos piezas integran los fondos de la Catedral, el correspondiente al año 1937, obra de gran sencillez a cargo del platero Galdino Otero; y el del último Año Santo que ha tenido lugar hasta el momento, 2010, pieza donada por el canónigo D. Juan Filgueiras, Maestro de Ceremonias hasta el año 2013. Por él mismo, se tiene referencia a que otro martillo fue donado al Arzobispo de Santiago y otros dos se mantienen en poder de dicho canónigo.

En el año 2004, con motivo de la instalación de una nueva Puerta Santa formada por dos hojas de bronce que se abren con una llave, se planteó la posibilidad de suprimir el uso del martillo y la colocación del falso muro de piedra que se derriba con las palabras y los golpes ceremoniales del Arzobispo, pero finalmente se mantuvo un rito que se ha convertido en una de las señas de identidad del comienzo del Año Jacobeo.

La pieza realizada por Fernando Mayer para el año 2010 es de un tamaño considerablemente superior a la de Galdino Otero; y su trabajo decorativo también es más complejo: frente a una simple *T* con decoración y la fecha en su parte superior, Mayer va a realizar un martillo de plata con incorporación de pedrería, con decoración jacobea en sus anillos, la fecha, con el logotipo oficial creado para dicho Año Santo, en la empuñadura y una referencia, en el nudo, a ambos lados, a la próxima celebración del 800 aniversario de la consagración de la Catedral mediante la reproducción de una de las Cruces de consagración. Por último, reproduciendo las formas de la imagen corporativa oficial diseñada por Modesto Gómez, se esboza, en la parte superior del martillo, el remate de la fachada de la Puerta Santa, con las imágenes barrocas de Santiago y sus discípulos, Teodoro y Atanasio.

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409; García Iglesias, J. M.: *Dos apóstoles al final del Camino. Santiagos de Santiago*, Santiago, 2012; López Alsina, F.: "Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos", en Caucci von Saucken, P. (Ed.): *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago, 1999. Pp. 231-242; Pombo Rodríguez, A.: "Ritos de los peregrinos en la Catedral de Santiago a través de los tiempos: del contacto con lo sagrado a la atracción por lo curioso", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 82-109; Rodríguez, M.: ""Puerta Santa de Santiago", en VV. AA.: *Gran Enciclopedia del Camino de Santiago*. T. 15. Santiago, 2010. Pp. 9-17.





### 5.5.3 HIERRO, AZABACHE, CORAL Y MARFIL



**OLIFANTE DE ALFONSO XI**

Autor: Taller indoportugués

Cronología: Mediados del siglo XIV

Procedencia: Ofrenda al Apóstol

Material: Marfil y plata

Dimensiones: 15 x 80 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

En la actualidad se conservan, especialmente en los tesoros de las catedrales europeas, un buen número de olifantes medievales. Se trataba, en opinión de diferentes autores, de elementos utilizados en la caza y, en ocasiones, como piezas litúrgicas, relicarios o para convocar a los fieles durante la Semana Santa.



Venerado por los peregrinos en la Edad Media, el olifante de la catedral compostelana se atribuye, en la tradición jacobea, a Roldán, el sobrino de Carlomagno muerto en Roncesvalles en una emboscada, que lo habría hecho sonar para pedir auxilio a su tío el Emperador. En el Libro IV del *Codex Calixtinus*, se narra el pasaje del siguiente modo: “Entonces tocó su trompa de marfil con tal ardor y tanta fuerza, que se cuenta que la trompa se rajó por la mitad con la violencia de su soplo y se le rompieron las venas y los nervios del cuello. Y su sonido llegó entonces, conducido por los ángeles, hasta los oídos de Carlomagno, que con su ejército, se había detenido en Valdecarlos, lugar que distaba de Rolando ocho millas hacia Gascuña”. En el mismo capítulo se da cuenta de las honras fúnebres de Roldán: “(...) y le colgó su espada a la cabecera y su trompa de marfil a los pies, para honor de Cristo y de su honrosa milicia. Pero alguien trasladó después indignamente la trompa a la iglesia de San Severino, en Burdeos”. Finalmente, al final del capítulo V, se dice: “(...) según se cuenta, partió por medio un peñasco de arriba abajo con tres golpes de su espada, e igualmente rajó por medio su trompa haciéndola sonar con el aire de su pecho. Su trompa de marfil, hendida, está en la iglesia de San Severino, en la ciudad de Burdeos”.

La donación a la Catedral de esta obra debió llevarse a cabo en alguna de las distintas visitas realizadas por el Rey Alfonso XI, muy posiblemente en su ordenación

como caballero en la Catedral compostelana, en el año 1332 o, quizás, en 1345, cuando visitó la Catedral en romería. Precisamente, en esta última ocasión, el Rey dispuso que se colgasen sobre el altar mayor dos lámparas y una serie de luminarias a mayor gloria del Apóstol Santiago. Las disputas con los musulmanes, en las que Alfonso XI, llamado *el Batallador*, obtuvo importantes victorias a lo largo de su reinado y su relación con la intercesión de Santiago pueden ser razón de una identificación simbólica con la persona de Roldán y de ahí la posible ofrenda del Corno.

La pieza, que integra en la actualidad los fondos del Museo, aparece registrada en los inventarios catedralicios desde el año 1527. En la crónica de su peregrinación en 1581, Erich Lassota afirma haber visto suspendido del altar mayor “un grande y encorvado cuerno de cazadores (...) que llaman corno de Roldand”. Se trata de un colmillo de marfil, tallado, con abrazaderas de plata en las que figura el escudo de Castilla y de León.

Barral Iglesias, A.: “La orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV”, en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 55-95; Gaborit-Chopin, D.: “Olifante de Roldán”, en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 412-413; García Mercadal, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. León, 1999; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VI. Santiago, 1903; Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. (Trad.): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Viveiro, 1998; Vázquez de Parga, L.; Lacarra, J. M<sup>a</sup> y Uría Riu, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, 1949; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909; Yzquierdo Peiró, R.: “Olifante de Alfonso XI”, en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 248-251.

**CRUZ PROCESIONAL FLORDELISADA**

Autor: Taller compostelano

Cronología: Mediados del siglo XV

Procedencia: Posible encargo del Cabildo

Material: Azabache, plata y oro.

Dimensiones: 97 x 54 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Capilla de las Reliquias

La segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del XVI fueron claves en la organización del gremio compostelano de Azabacheros y en el desarrollo de este arte, tan vinculado tradicionalmente a las peregrinaciones a Santiago. Sin embargo, llama la atención la escasa representación de estas piezas, que Cabildo y Arzobispos solían encargar para regalar a visitantes ilustres, en los fondos artísticos catedralicios; entre ellas y de las más destacadas es esta Cruz procesional de brazos con flores de lis en sus remates y rica decoración a base de dorados.

La pieza ha llegado bastante transformada a la actualidad, especialmente tras la intervención que se llevó a cabo sobre ella, por los daños sufridos en el incendio del Relicario, en el año 1921, por el azabachero compostelano Mayer, de forma especial en su macolla, que en opinión de Barral debió completarse con incrustaciones de marfil.

Sería esta Cruz, conservada en la actualidad en la Capilla de las Reliquias, la *praelata nigra cruce* que describe el Barón Bohemio León Rozmíthal de Blatna cuando fue recibido a las puertas de la Catedral compostelana en 1456 con motivo de la ceremonia de *reconciliación* a la que hubo de someterse antes de visitar el Sepulcro Apostólico, por haber sido excomulgado al haberse entrevistado con las tropas sitiadoras de Bernal Yáñez de Moscoso.





Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias como exvoto de la peregrinación: las donaciones a la Catedral de Santiago de Compostela (ss. IX-XV)", en *Santiago – Al-Andalus, diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 221-245; Barral Iglesias, A.: "Cruz de Azabache", en *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Catálogo de exposición. Sevilla, 2000. P. 449; Carro Otero, J.: "Cruz procesional de Azeviche", en *A Catedral de Santiago e o seu patrimonio cultural. Paradigmas da arte europea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1993. P. 29; Ferrandis, J.: *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona, 1928; Franco Mata, A.: "Azabache compostelano en el marco de la peregrinación, la devoción y la liturgia (siglos XV y XVI)", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 127-155; García Mercadal, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. León, 1999; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; Monte Carreño, V.: *El Azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*. Gijón, 2004; Osma y Scull, G. J. de: *Catálogo de azabaches compostelanos*. Ed facsímil. Santiago, 1999; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909.



**TENEBRARIO**

Autor: Guillén de Bourse

Cronología: 1540

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Hierro

Dimensiones: 315 x 54 x 54 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Los trabajos en hierro van a cobrar una gran importancia en la Catedral durante el Renacimiento, especialmente de la mano de Maese Guillén de Bourse, francés afincado en Santiago, donde se dedica a “maestre de verjas”, relojero y orfebre.

Entre las obras que lleva a cabo por encargo del Cabildo en la Catedral, en muchas ocasiones en compañía de Pedro Flamenco, -como él, artesano foráneo que se instala en la ciudad ante las oportunidades laborales que presentaba en la época-, se encuentran las rejas de la Capilla Mayor y del Coro, el arco de hierro, con sus medallones, para la instalación en el trascoro del Calvario Gótico o el gran arco para colocar, delante del Altar Mayor, las veintiuna lámparas que permanecerían encendidas en el mismo.

También se le encarga, en 1540, para el *Oficio de Tinieblas*, la realización del *Tenebrario*, en el que presenta un delicado trabajo decorativo puramente renacentista, a base de forjado, cincelado y dorados.

Barral Iglesias, A.: “Tenebrario”, en *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Catálogo de exposición. Sevilla, 2000. Pp. 446-447; Díaz Fernández, J. M<sup>o</sup>: “Liturgia y devociones en la Catedral de Santiago de Compostela”, en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 52-63; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. VIII. Santiago, 1905; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909.





**CAMPANILLAS MALINESAS**

Autor: Atr. Joannes van der Eynde. Malinas.

Cronología: 1554

Procedencia: Catedral de Santiago

Material: Bronce

Dimensiones: 11,5 x 7 cm / 12,5 x 8 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Las relaciones comerciales surgidas, en el ámbito internacional, a lo largo del reinado de los Reyes Católicos, continuaron su progreso incesante durante el siglo XVI de la mano de las transformaciones socioeconómicas de la Europa del Renacimiento. Telas, obras de arte y piezas industriales, destacaron entre los productos llegados a Castilla provenientes de los Países Bajos, donde las fundiciones dedicadas a la elaboración de campanas tuvieron especial actividad y una tradición que han conservado hasta nuestros días.



Entre otros lugares, destacó la localidad flamenca de Malinas, donde surgió una tipología de campanilla muy extendida, a la que pertenecen éstas del Museo Catedral y otros ejemplares que se conservan en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago y en la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña. Entre los fundidores que realizaban este tipo de piezas en la Malinas de mediados del s. XVI se encontraban, entre otros, los pertenecientes a la familia Van den Guén -Joannes I y II, Petrus I y II-, Adriaen Steiilaert y Joannes van den Eynde. Este último sería el autor de estas piezas, a tenor de las inscripciones que figuran en sus bases.

Son, las malinesas, campanillas con características bien definidas, de pequeño tamaño, forma esquilonada y profusa decoración que, en el caso concreto de estas, se presenta en forma de hojas de acanto en el mango y figuración diversa en el cuerpo: monos, dragones, ciervo, y cabezas de ángel. Casi siempre, las figuras están relacionadas bien con el mundo simbólico cristiano o bien con la mitología clásica.

En los registros inferiores son habituales las inscripciones, dedicadas a plasmar una frase bíblica o piadosa, o simplemente información acerca de la fabricación de la pieza, como es el caso de estos ejemplares, en los que la inscripción es muy similar a la de otro conservado en el Museo de las Ferias de Medina del Campo: "ME FECCIT IOHANNE AFINE A° 1549".

Blanco Fandiño, J. F.: "Campanilla", en *No Caminho sob as estrelas. Santiago e a peregrinação a Compostela*. Vol. II. Catálogo de exposición. Santiago do Cacém, 2012. Pp. 30-31; Louzao Martínez, F. X.: "Campanilla de Malinas", en *Catálogo del Museo de arte sacro de La Coruña*. Barcelona, 1993. P. 37; Van Doorslaer, G.: *L'ancienne industrie du cuivre à Malines*. Vol. IV. Malinas, 1922; Van Doorslaer, G.: *Vijf Eeuwen klokkenkunst te Mechelen*. Mechelen, 1998; Yzquierdo Peiró, R.: "Campanillas de Malinas", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 138-139.





**PORTAPAZ DE LA QUINTA ANGUSTIA**

Autor: Escuela compostelana

Cronología: Segundo cuarto del siglo XVI

Procedencia: Desconocida

Material: Azabache

Dimensiones: 19 x 15 x 8,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Los tres portapaces que se conservan en los fondos artísticos de la Catedral son, en sus respectivas épocas, estilos, materiales e iconografía, piezas muy destacadas. En azabache, se cuenta con el que representa la Quinta Angustia, si bien en realidad, la escena más se corresponde con una Piedad. Se trata de una iconografía frecuente para este tipo de piezas, para las que el azabache era, por su ligereza, un material apropiado; tema que ya había llegado a la Península en el siglo XIII pero que va a tener su desarrollo y expansión en relación con las peregrinaciones a Compostela procedentes, sobre todo, de Europa central.

En la pieza del Tesoro compostelano, se aprovecha el remate semicircular del retablillo para incluir una imagen de Dios Padre, con la inscripción en el dintel "SALBE SANTE PATER", alusión al dogma trinitario del Credo.

No se tienen datos de la llegada de esta pieza al Tesoro. Se trata de una obra renacentista, si bien seguramente modificada en algún momento más reciente, con decoración en incisiones doradas en la cenefa de pilastras, dintel y frontón semicircular, destacando las estrellas, parte de la simbología jacobea, lo que lleva a pensar en una realización *ex profeso* para la Catedral compostelana.

Ferrandis, J.: *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona, 1928; Filgueira Valverde, J.: *Azabachería*, Col. Cuadernos de arte gallego. Nº 17. Vigo, 1965; Franco Mata, A.: "Azabache compostelano en el marco de la peregrinación, la devoción y la liturgia (siglos XV y XVI)", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito*



sacro e a peregrinación (ss. IX-XX). Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 127-155; Fuente Muñoz, M. de la: "El arte del azabache en Santiago de Compostela", en *Estudios de arte y costumbres populares*, 59-60. Madrid, 1992. Pp. 29-32; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; Larriba Leira, M.: "El azabache y la plata como recuerdo de peregrinación", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 145-159; Monte Carreño, V.: *El Azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*. Gijón, 2004; Osma y Scull, G. J. de: *Catálogo de azabaches compostelanos*. Ed facsímil. Santiago, 1999; Singul Lorenzo, F.: "Porta-Paz da Quinta Angústia", en *Lisboa-Santiago. A espiritualidade e a peregrinação jacobea*. Catálogo de exposición. Lisboa, 1998. Pp. 102-103; Villaamil y Castro, J.: "La azabachería compostelana", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1899. Pp. 185-194; Villaamil y Castro, J.: *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909.



### IMAGEN DE CABECERA DE SAN CRISTÓBAL

Autor: Atr. Taller de Trapani. Sicilia

Cronología: Segundo cuarto del siglo XVII

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de don Juan José de Austria

Material: plata sobredorada, bronce dorado y corales tallados

Dimensiones: 95 x 80 x 6 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Entre 1648 y 1651, D. Juan José de Austria, hijo ilegítimo del Rey Felipe IV, ocupó el cargo de Virrey de Sicilia. Puede que en ese momento, o algo después, adquiriera o recibiese esta imagen de cabecera con San Cristóbal que, según la tradición, ofrendó al Santo Apóstol, quizás en 1670, cuando está documentada la donación a la Catedral de "una preciosa lámpara" para que ardiera en el Altar Mayor ante la imagen del Apóstol, o puede que la hiciera llegar en algún otro momento.

Se trata de una importante pieza dodecanal que cabría enmarcar dentro de las llamadas imágenes de cabecera o *capezzali*, aunque presenta un tamaño considerablemente mayor al habitual y la particularidad de estar dotada de un fondo de plata, en el que se representa un paisaje fluvial y una ciudad al fondo, mientras que en la parte superior se dispone un cielo con nubes que sobrevuelan una serie de ángeles de coral. En el centro de la escena, sobre una roca, se dispone la imagen de San Cristóbal, con el Niño Jesús sobre uno de sus hombros. La riqueza decorativa del marco, con infinidad de incrustaciones de coral y plata e interesantes mascarones en las cresterías de sus extremos, completan una pieza que, efectivamente, debió ser encargada o regalada a una personalidad relevante.

La excepcionalidad de la pieza dificulta la identificación de su procedencia; Daneau ve los modos de trabajar de los talleres de Trapani en las incrustaciones de



coral del marco, pero evita clasificarla; y si bien no hay ninguna característica definitoria, Cruz Valdovinos ve más posibilidades de que proceda de Palermo por la calidad del trabajo en plata.

También es destacable el trabajo realizado en el reverso, decorado, mediante grabado, de forma simétrica, a partir de su centro, con tallos y roleos.

En cuanto a la datación de la obra, suele asignarse al segundo cuarto del siglo XVII, o ampliarse a la segunda mitad de la misma centuria; en ello entrarían los años transcurridos desde la estancia en Sicilia de D. Juan José de Austria y su muerte, acaecida en el año 1679.

La pieza presenta diversas faltas de coral y una desafortunada restauración mediante el añadido, evidente a simple vista, de piezas de escayola pintada de rojo en las piernas y el báculo del Santo, desluciéndose con ello una pieza muy importante de los fondos artísticos de la Catedral.

Cruz Valdovinos, J. M.: "Imagen de cabecera", en *Platería Europea en España (1300-1700)*. Catálogo de exposición. Madrid, 1997. Pp. 272-274; Daneu, A.: *L'arte trapanese del corallo*. Palermo, 1975; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. IX. Santiago, 1907; Yzquierdo Perrín, R. "Ofrendas para la liturgia y el ceremonial", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 26-51.



**MUERTE DE SAN FRANCISCO JAVIER**

Autor: Atr. G. V. Leittner. Roma

Cronología: Ca. 1650

Procedencia: Ofrenda al Apóstol Santiago del Cardenal Zelada

Material: Marfil, madera y cristal

Dimensiones: 108 x 85 x 35 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El Cardenal romano Francisco Javier Agustín Zelada (1717-1801) era de familia española y no olvidó sus raíces, ostentando, además, diversos cargos que le vincularon a España y, en particular, a Santiago, en este caso con ocasión de su nombramiento, en 1773, como Cardenal-Arceiano de Santa Tasia de Entines, en aquel entonces residencia de los Arcedianos de Santiago.

En vida envió a la Catedral, en 1789, el relicario con los restos de San Victorio Mártir, una urna barroca de madera, plata y cristal que se conserva en la Capilla de las Reliquias y, al Convento del Carmen de Santiago, hizo llegar las reliquias de Santa Oricela. También dio lugar a la creación, en Entís (Serra de Outes, A Coruña), del Santuario de San Campio, con el envío, en 1795, de las reliquias de este mártir romano.

En Roma ocupó diversos cargos, entre ellos el de Secretario de Estado y el de Prefecto de la Biblioteca Vaticana, desempeñando, además, una importante labor cultural, siendo un destacado coleccionista de arte y fomentando las ciencias con la creación del Observatorio Astronómico de la Santa Sede.

A su muerte en 1801 legó a la Catedral de Santiago el retablillo de marfil con la *Muerte de San Francisco Javier*, pieza realizada en los años centrales del siglo XVII que le había sido regalada, al Cardenal, por el Conde Bolognetti unos años antes y que conservaba en el oratorio de su apartamento situado en el Vaticano; casi un museo de arte sacro al estar lleno de obras y reliquias diversas, prueba del gusto por el arte y el coleccionismo del Cardenal Zelada. Una cláusula especial en su testamento expresaba su legado, los motivos, el modo en cómo debía cumplirse el mismo y la identificación y procedencia de la pieza: "Alla Chiesa Metropolitana, nella quale io ho l'onore di essere Arcidiacono di Santa Tasia, voglio, che li mei esecutori testamentari si prendano il





pensiero di mandare e far consegnare il quadro esistente nella mia cappella domestica del secondo appartamento, rappresentante il Transito di San Francesco Xaverio in basso rilievo di avorio con sua cornice e casa di legno intagliata e dorata, tale 'e quale mi fu donata dal Signor Conte Giacomo Bolognetti”.

Los Bolognetti eran una importante familia de origen boloñés, asentada en Roma varias generaciones antes y con diversos miembros ocupando importantes cargos en la ciudad y en la jerarquía eclesiástica. Fueron incorporando una importante colección artística en su palacio familiar situado en la Plaza Venecia, a la cual pertenecería este relieve en marfil, una pieza que se encuentra dentro del Seicento y que recoge influencias de artistas como Bernini, en el tratamiento de la anatomía y la expresividad, o Maratta, en la composición y selección del momento representado. Sin embargo, no era frecuente que los artistas italianos del Seicento trabajasen en piezas de marfil, una labor más propia de centroeuropeos asentados en ciudades italianas en la época. Destacaba entre ellos el alemán Balthasar Permoser, activo en Roma, al servicio del Cardenal Leopoldo de Médici entre 1664 y 1669, un dato a tener en cuenta, ya que en su séquito se encontraba Giovan Battista Bolognetti, antepasado del Conde Giacomo. Obras de Permoser, como el Grupo de la Crucifixión que se conserva en el Museo de Platería de Florencia, presentan similitudes estilísticas con el relieve de la Catedral compostelana. También hay que considerar la inscripción hallada en una esquina del escaparate con el nombre de Gerog Vallentin Leitnner, de quien no se tienen referencias, pero que tiene orígenes innegablemente alemanes.

La pieza no llegó a la Catedral, tras diversas peripecias en Madrid y una restauración costeada por el Cabildo, hasta el año 1805, colocándose en la Capilla de las Reliquias el 10 de octubre de ese año. En dicha capilla, en diversas ubicaciones, permaneció hasta el incendio de 1921 y, tras su recuperación, regresó a la misma. En 1984, Guerra Campos señala que la obra se encuentra en mal estado, con “varias piezas de marfil despegadas”, motivo por el cual, seguramente, se colocó en la parte trasera del Retablo de Reliquias, donde quedó olvidada hasta su redescubrimiento en 2004, fragmentada en pequeños trozos de marfil repartidos por el interior de su escaparate. Tras una compleja restauración, terminada en 2008, se recuperó buena parte de la escena principal, aun cuando las faltas en el relieve son importantes, sobre todo en su parte superior, exponiéndose en la Sala Capitular, dentro del recorrido del Museo Catedral.

Ciociola, C.: *La Morte di San Francesco Saverio: un rilievo frammentario in avorio nel Tesoro della Cattedrale di Santiago*. Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Perugia, 2006; Filgueira Valverde, J.: *El Tesoro de la Catedral compostelana*. Santiago, 1959; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; Hoyo, Fr. J. del: *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Santiago, 1607. Ed. de Rodríguez González, A. y Varela Jácome, B. Santiago, 1976.

**RETABILLO DE LA VIRGEN CON EL NIÑO**

Autor: Taller virreinal

Cronología: Siglo XVII

Procedencia: Ofrenda al Apóstol

Material: Marfil policromado

Dimensiones: 15 x 15 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Una de las pequeñas joyas que se conservan en el Museo Catedral es este retablillo de marfil policromado probablemente realizado por un taller hispano-americano en el siglo XVII, que se incorporaría a los fondos catedralicios mediante una Ofrenda al Apóstol, sin que, de momento se tengan más datos al respecto.

Cuidadosamente tallado por ambas caras y engarzado en una base de plata, en su anverso representa un retablo de arquitectura salomónica presidido por la Virgen con el Niño, con dos santos a cada lado. A la derecha, en la hornacina superior, se representa a San Francisco, en su tradicional iconografía, con hábito y cordón con tres nudos, el crucifijo en su mano derecha y mostrando los estigmas en su mano izquierda.

En el ángulo inferior izquierdo de la pieza, aparece otro santo franciscano:

San Antonio de Padua, que se encargó, en 1230, del traslado de los restos de San Francisco a la Basílica de Asís y que es, tras el fundador, el más popular de los santos franciscanos, habiendo sido canonizado en 1232, solo un año después de su muerte en Padua. Vestido con hábito franciscano, se le representa con dos de sus atributos más habituales en el barroco, el lirio florido en su mano derecha y el niño Jesús, en alusión a la aparición que habría tenido en su habitación conventual en Padua.

Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo. Catálogo de exposición*. Santiago, 2013. Pp. 12-27; Yzquierdo Peiró, R.: *San Francisco en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago*. (En prensa)





**TENAZAS**

Cronología: Ca. 1700

Procedencia: Catedral

Material: Hierro forjado

Dimensiones: 142 x 40 x 20 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El período de tiempo que comprende los reinados de Fernando II (1157-1288) y Alfonso IX (1188-1230) es clave para la conformación definitiva de la Catedral compostelana que, -tras la fundamental intervención del Maestro Mateo, en torno al cual se forma un taller que expandirá nuevas ideas constructivas por Galicia y todo el reino de León-, culminará en la ceremonia de consagración de la Basílica el 21 de abril de 1211, con la presencia del propio Alfonso IX.

Así mismo, los citados monarcas concederán una serie de privilegios a la Iglesia de Santiago, de vital importancia para poder acometer el final de las obras y, con ello, el desarrollo de la ciudad, a la que llegan las órdenes religiosas, artesanos, aprendices, todo tipo de operarios y un gran número de peregrinos. En este ambiente cabe imaginar un bullicioso *Obradoiro* a los pies de la Catedral, en el que, como un verdadero gigante, se eleva la robusta imagen del Maestro Mateo empeñado en introducir nuevas formas arquitectónicas y escultóricas a mayor gloria del Apóstol Santiago.

Así es como nos presenta esta misma escena el director español José A. Nieves Conde en la película *Cotolay* (1965), donde, con modestísimos recursos técnicos, se acerca, -con las lógicas licencias que la cinematografía y la época permitían-, a la atmósfera que debió vivirse allá por los últimos años del siglo XII y los inicios del XIII.

Estas tenazas son, también, una pequeña licencia histórica, pues aunque fueron datadas, en su día en el siglo XVIII, -pudiendo ser, incluso, posteriores-, no diferirían, en realidad, de las herramientas que se debieron utilizar en la culminación de las obras de la Catedral e, incluso, podrían haber formado parte de las empleadas durante la



construcción de la actual fachada del Obradoiro en los años centrales del siglo XVIII.

Desde época romana, a lo largo de toda la Edad media y hasta tiempos modernos, apenas si hubo variaciones en cuanto a las herramientas y los procesos constructivos, independientemente de introducción de mejoras, nuevos materiales y estilos arquitectónicos. Así, el empleo de grandes tenazas de hierro forjado para el enganche e izado de grandes sillares de piedra es una técnica genuinamente romana, de sencilla aplicación y que precisaba menos mano de obra que otros procedimientos.

Estos *ferrei forfices* aparecen descritos por Vitrubio como “tenazas de hierro cuyos dientes se ajustan a los agujeros previamente horadados en los bloques de piedra”. Las tenazas se forjaban en los talleres del *faber ferrarius* mediante martinetes. A continuación se practicaban, en los sillares, sendas muescas para facilitar la sujeción con las tenazas, con la ventaja de que a mayor peso del bloque, mayor era la presión ejercida por la abrazadera.

Adam, J. P.: *La construcción romana. Materiales y técnicas*. León, 1996; González Tascón, I.: “La ingeniería civil romana”, en *Artifex. Ingeniería romana en España*. Catálogo de exposición. Madrid, 2002. Pp. 33-176; López Alsina, F.: “La Iglesia de Santiago y los monarcas de los Reinos Hispánicos de los siglos IX-XIII”, en *Los Reyes y Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 1988. Pp. 11-24; Valle Pérez, X. C.: “O traballo artístico na época do Pórtico da Gloria”, en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1988. Pp. 65-66; Viollet-le-Duc, E.: *La construcción medieval*. Madrid, 1966; Watson, P.: *La construcción de las catedrales medievales*. Madrid, 1990; Yzquierdo Peiró, R.: “El oficio de la construcción: abrazaderas para alzar piedras”, en *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*. Catálogo de exposición. A Coruña, 2008. Pp. 267-268; Yzquierdo Perrín, R.: “El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago”, en VV. AA.: *Los caminos de Santiago, Arte, Historia y Literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.



**CRUCIFIJO DE RAJOY**

Autor: Atr. Taller Real del Buen Retiro. Madrid.

Cronología: Ca. 1760

Procedencia: Oratorio del Arzobispo Bartolomé E. Rajoy

Material: Marfil y palo de rosa

Dimensiones: 128 x 7,5 x 4,2cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

El llamado *Crucifijo de Rajoy*, por haber pertenecido al oratorio privado de D. Bartolomé de Rajoy y Losada, Arzobispo de Santiago entre los años 1751 – 1772, es una pieza a relacionar con el taller de marfiles del Buen Retiro, creado por iniciativa de Carlos III en 1759, que contó con las aportaciones de buen número de artistas italianos y españoles bajo la dirección de Andrea Pozzi.

El principal destino de los trabajos del taller era el ornato de los Reales Sitios, donde todavía se conservan importantes piezas; más raras son las piezas realizadas para otros clientes que se conservan, entre ellas, se encontraría esta, una delicada obra en la que la figura de Cristo es de una sola pieza, ajustando su anatomía a la curvatura del colmillo; al que se añaden los brazos. También destaca el trabajo de la cruz, donde se incrustan, en marfil, diversos símbolos alusivos a la Pasión de Cristo.

Barral Iglesias propone la atribución a dos posibles autores, ambos discípulos españoles de los maestros italianos que arrancaron con el Taller: Antonio Salvador, de formación romana y que dedicó buena parte de su producción a la realización de Cristos de Marfil; y Celedonio N. Arce y Cacho, del que se cita, en la poca documentación conservada sobre el Taller Real, la ejecución de “un Crucifijo con alegorías”.



Barral Iglesias, A.: “Crucifijo de Rajoy”, en *Galicia no Tempo*. Catálogo de exposición. Santiago, 1991. Pp. 362-363; Barral Iglesias, A.: “Crucifijo del Arzobispo Rajoy”, en *Gallaecia Fulget. Cinco siglos de historia universitaria*. Catálogo de exposición. Santiago, 1995. Pp. 242-244; Couselo Bouzas, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932; Pérez Villamil, M.: *Artes e industrias del Buen Retiro*. Madrid, 1904; Yzquierdo Peiró, R.: “El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago”, en *Creo*, Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27



**SANTIAGO PEREGRINO**

Autor: Enrique Mayer. Escuela compostelana

Cronología: 1919

Procedencia: Posible ofrenda al Apóstol

Material: Azabache y plata

Dimensiones: 38 x 11 x 11 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

De la mano de Enrique Mayer Castro, renace en los últimos años del siglo XIX el arte del azabache en Compostela, una tradición que prácticamente había desaparecido en esa centuria después de épocas de esplendor, particularmente, en la época del Renacimiento. La saga familiar, iniciada una generación antes por su padre, maestro relojero austríaco que se asienta en Galicia en 1830, continuará hasta la actualidad. Además, con Mayer Castro se instaurará una escuela compostelana que incorporará a otras familias y profesionales a lo largo de todo el siglo XX.

En 1919, Enrique Mayer Méndez, hijo y discípulo del anteriormente citado, realiza esta imagen de *Santiago Peregrino*, tomando como referencia la imagen gótica del Apóstol que se encuentra adosada al primer cuerpo de la Torre del Reloj, junto a otros Apóstoles; con una base de plata en la que recoge influencias de diversos estilos artísticos.

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX". En *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 387-409; Caamaño Martínez, J. M<sup>a</sup>: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*. Valladolid, 1962; Filgueira Valverde, J.: *Azabachería*, Col. Cuadernos de arte gallego. N<sup>o</sup> 17. Vigo, 1965; Franco Mata, A.: "El azabache compostelano y la peregrinación y el culto a Santiago", en VV. AA.: *VIII Memorial Filgueira Valverde. Reflexos da peregrinación e do culto a Santiago*. Pontevedra, 2009; García Iglesias, J. M.: *Santiago de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Guerra Campos, J.: *Relicario de la S. A. M. Iglesia de Compostela*. Santiago, 1960; Larriba Leira, M.: "El azabache y la plata como recuerdo de peregrinación", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 145-159; Monte Carreño, V.: *El Azabache. Piedra mágica, joya, emblema*



*jacobeo*. Gijón, 2004; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-65; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.



**SANTIAGO SEDENTE DEL DEÁN PORTELA PAZOS**

Autor: Enrique Mayer. Escuela compostelana

Cronología: 1930

Procedencia: Donación del Deán de la Catedral D. Salustiano Portela Pazos

Material: Azabache

Dimensiones: 35 x 6 x 4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

En 1930, Enrique Mayer realiza, para Salustiano Portela Pazos, con motivo de su nombramiento como Deán de la Catedral, un relieve en azabache que se basa en el *Santiago Sedente* del Altar mayor, enmarcado por una gran cruz de Santiago.

En el reverso, se representan, en grabado en oro, la Urna apostólica y la estrella y en su peana tiene una inscripción alusiva a la donación de la pieza al Tesoro catedralicio: "Donante Excmo. Sr. D. Salustiano Portela Pazos, Deán de esta S. I. C. desde el 21-X-1930 a 2-V-1976".

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XX". En *Platería e Acibeche en Santiago de Compostela*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 387-409; Franco Mata, A.: "El azabache compostelano y la peregrinación y el culto a Santiago", en VV. AA.: *VIII Memorial Filgueira Valverde. Reflexos da peregrinación e do culto a Santiago*. Pontevedra, 2009; García Iglesias, J. M.: *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011; Larriba Leira, M.: "El azabache y la plata como recuerdo de peregrinación", en *Santiago Apóstol, desde la memoria*. Catálogo de exposición. Ferrol-Santiago, 2004. Pp. 145-159; Monte Carreño, V.: *El Azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*. Gijón, 2004; Yzquierdo Peiró, R.: "Santiago el Mayor en las colecciones del Museo Catedral", en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 48-65; Yzquierdo Perrín, R.: "El Apóstol Santiago en la Catedral compostelana y en la obra de Manuel Jesús Precado Lafuente". En *Compostellanum*, LVI, 2011. Pp. 485-551.







### TRÍPTICO DEL CRISTO DE OURENSE

Autor: Taller Ángel. Santiago

Cronología: 1953

Procedencia: Legado del Cardenal Quiroga Palacios

Material: Plata sobredorada, marfil y pedrería

Dimensiones: 75 x 37 x 37 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Buena muestra de los exquisitos talleres de orfebrería tradicional compostelana que permiten, en el siglo XX, un nuevo período de esplendor de estos trabajos en la ciudad, es el *Tríptico del Cristo de Ourense*, una pieza realizada en el Taller de Ángel en 1953.

Los hermanos Ángel y José Iglesias González fundan, procedentes de Ourense, su nuevo taller en Santiago en 1947, de allí habrán de salir en las décadas siguientes, algunas de las mejores muestras de orfebrería compostelana, siempre con la colaboración de un buen elenco de profesionales a su alrededor, como Ricardo de la Iglesia y Ángel Marcuño, autores de esta pieza conmemorativa; un recuerdo que la provincia de Ourense regala a Fernando Quiroga Palacios, Cardenal de Santiago entre los años 1949 y 1971.

A su muerte, el Cardenal legaría esta pieza a la Catedral, exponiéndose en el Tesoro formando conjunto, en una vitrina barroca coronada con el escudo de Quiroga, con el capelo cardenalicio, en homenaje al último Cardenal de la sede compostelana. Una placa de placa, dentro de la misma vitrina, da cuenta de su deseo: "Legado del Excmo. y Rvdmo. Sr. Cardenal arzobispo Dr. Don Fernando Quiroga Palacios al Tesoro de la Catedral de Santiago".

La pieza combina, además de ricos materiales, diversas evocaciones estilísticas, desde el románico al rococó, destacando la filigrana en plata sobredorada y la imagen



de Cristo, en marfil, que preside el cuadro central, enmarcado, en los laterales, por sendos ángeles. En el remate semicircular y, también en marfil, dos ángeles adoradores flanquean el escudo del Cardenal y su lema episcopal: "Omnia in caritate fiant".

Si se cierra la pieza, en uno de sus laterales se encuentra, incrustado en marfil, el escudo de la provincia de Ourense, mientras que, al otro lado, aparece la inscripción referida a la obra: "RECUERDO DEL HOMENAJE DE ORENSE A SU CARDENAL-ARZOBISPO, DR. DON FERNANDO QUIROGA PALACIOS. ORENSE 30 DE MAYO DE 1953".

Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XIX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX). Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409; Barral Iglesias, A.: "Tríptico del Cardenal Arzobispo Don Fernando Quiroga Palacios", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 400-401; Gil Atrio, C.: *Don Fernando Quiroga, el Cardenal de Galicia: primer Presidente de la C. E. E.* Madrid, 1993; Iglesias Ortega, A.: "Prelados y capitulares en la historia y el arte de la Catedral (Edad Moderna y Contemporánea)", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 178-209; Yzquierdo Peiró, R.: "El Credo en las colecciones artísticas de la Catedral de Santiago", en *Creo*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 12-27



## 5.6 ARTES TEXTILES





**PAÑO MEDIEVAL BORDADO**

Autor: Desconocido

Cronología: Atr. siglo XI

Procedencia: Relicario de Santa Susana

Material: Lino blanco y seda roja

Dimensiones: 221 x 70 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Cubriendo las reliquias de Santa Susana, a modo de sudario, se encontró, junto a un grupo de dos piezas tejidas clasificadas dentro de los llamados *Panni Tartarici* y fechada en la primera mitad del siglo XIV, una tercera pieza aún más singular y excepcional que aquellas. Se trata de un paño de lino horizontal, de color blanco, con representaciones animales en tres de sus partes.



En uno de los extremos, aparecen dibujos formando estrellas de finas líneas de seda roja pespunteadas en cuyo interior se encuentran distintos animales: leones, cebras, jirafas y caballos, también en color rojo y con las figuras rellenas mediante trazos geométricos, diferentes según de qué animal se trate. Por su parte, los contornos de los animales y otros detalles se realizan en color marrón.

Al otro lado, se disponen dos filas de octógonos, de punto de cruz doble, dentro de los cuales se disponen felinos, alternándose, en este caso, en el giro de sus cabezas a un lado o al otro.

Hacia la parte central de la pieza se dispone un friso con águilas, representadas de forma esquemática -casi a modo de pajaritas-, alternando los colores de las mismas, rojo y marrón, separadas así mismo por lo que parecen huellas de sus patas colocadas en vertical, repitiendo las variaciones en los colores.

Sendas cenefas en zigzag, en los mismos colores e idéntica técnica cierran los lados menores del paño.

Se trata de una pieza de gran singularidad, de la que no se conocen ejemplares similares. Paños de lino de parecida técnica y motivos decorativos, conservados en la Catedral francesa de Sens, se datan en el siglo XI y por ahí podría estar la cronología de ésta, apuntando, Cristina Partearroyo, un posible origen oriental o hispano musulmán e, incluso, ciertas similitudes con bordados egipcios coptos tardíos realizados, también, en lino y seda y con un uso casi exclusivamente funerario.

Chartraire, E.: "Les tissus anciens du trésor de la Cathédrale de Sens", en *Revue de L'Art Chrétien*. 1911. Pp. 364-366; Gómez Moreno, M.: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid, 1946; Herrero Carretero, C.: *Museo de telas medievales. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas*. Madrid, 1988; Partearroyo Lacaba, C.: *Tejidos del relicario de la urna de Santa Susana de la Catedral de Santiago de Compostela*. Informe histórico inédito. Madrid, 1997; Partearroyo Lacaba, C.: "Tejidos medievales de la Urna de Santa Susana en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, La esperanza*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. pp. 640-647; Partearroyo Lacaba, C.: "Los tejidos medievales de León y su provincia", en VV. AA.: *Descubre tu patrimonio. En torno a los oficios tradicionales*. León, 2002. Pp. 66-100; Partearroyo Lacaba, C.: "Paño medieval bordado de la urna relicario de Santa Susana", en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*. Catálogo de exposición. Madrid, 2005. Pp. 239-240; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles*. Museo de la Catedral de Santiago. Santiago, 2009



**DALMÁTICA DEL RELICARIO DE SANTA SUSANA**

Autor: Taller de Asia Central

Cronología: Primera mitad del siglo XIV

Procedencia: Relicario de Santa Susana

Material: Tejido de seda, laminilla de piel y papel de oro

Dimensiones: 122 x 124 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

En el año 1994, con ocasión del acto de hermanamiento celebrado en la Catedral entre los Cabildos de Santiago y Braga, 992 años después del *Pío Latrocinio* del Arzobispo Gelmírez, se abrió la urna barroca que desde 1684 guardaba las reliquias de Santa Susana. En ese momento, salieron a la luz unas valiosas telas medievales que cubrían las reliquias, unos tejidos que posiblemente ya se hallaban entonces en el Tesoro catedralicio y que podrían haber llegado de la mano de D. Payo Gómez de Sotomayor, embajador de Enrique III ante el Gran Tamerlán de Samarcanda en 1397 y sobrino político del Arzobispo D. Lope de Mendoza.

Las piezas se encontraban en mal estado de conservación y fue precisa una compleja restauración, realizada en 1998 en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, para recuperar unas obras excepcionales para el patrimonio cultural de la Catedral.

Dos de las tres piezas halladas se corresponden con tejidos en seda y oro decorados con temas florales de formas de loto y roleos vegetales realizados en la primera mitad del siglo XIV en un taller de Asia Central, una fecha que coincide con una moneda de Alfonso VI (1312-1350) hallada con ellas en el citado relicario.

Son piezas confeccionadas siguiendo la técnica denominada de *lampás*, donde la urdimbre de seda tiene un efecto decorativo y la trama ornamental, a base de laminillas, es de oro; un sistema propio de los tejidos orientales en contraposición a los de Al-Andalus. Estas piezas excepcionales, de las que solo se conservan un



pequeño número halladas en Tesoros, sepulcros reales o relicarios, son llamadas en los inventarios europeos *Panni Tartarici* aludiendo a su posible realización en Tartaria, sin mayor aproximación al lugar de ejecución. Crónicas de viajeros, como Marco Polo, sí hacen mención a un pujante comercio en los siglos XIII-XIV de estas telas con Europa, identificando algunos de los mejores talleres textiles en Mosul, Bagdad, Tabriz, Herat, Shiraz, Samarcanda o el Turquestán chino, entre otros.

La mayor de las dos piezas parece corresponder a una Dalmática de amplias mangas, decorada con flores doradas, dispuestas en registros horizontales, alternando en cada uno de ellos la inclinación de las mismas, sobre un fondo azul turquesa. Cristina Partearroyo, que estudió los tejidos compostelanos, apunta a dos piezas afines a esta, una hecha para San Valero y actualmente conservada en el Museo Textil y de Indumentaria de Cataluña y otra en el Museo de Arte de Cleveland.

La segunda pieza es un fragmento que repite técnica y, en este caso, se decora con flores de oro sobre fondo marrón.

Desroches, J. P.: "Peregrinos, mercaderes, embajadores", en *Marco Polo y el Libro de las Maravillas*. Catálogo de exposición. Zaragoza, Tarragona, Sevilla, 2006-2007. Pp. 48-67; Partearroyo Lacaba, C.: "Tejidos almorávides y almohades". En VV. AA. *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Madrid, 1992. Pp. 105-113; Partearroyo Lacaba, C.: *Tejidos del relicario de la urna de Santa Susana de la Catedral de Santiago de Compostela*. Informe histórico inédito. Madrid, 1997; Partearroyo Lacaba, C.: "Las telas de los santos, de los reyes y de los califas: los tejidos en Al-Andalus (ss. X-XIII)", en *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 363-395; Partearroyo Lacaba, C.: "Tejidos medievales de la Urna de Santa Susana en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, La esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. pp. 640-647; Partearroyo Lacaba, C.: "Los tejidos medievales de León y su provincia", en VV. AA.: *Descubre tu patrimonio. En torno a los oficios tradicionales*. León, 2002. Pp. 66-100; Partearroyo Lacaba, C.: "Dalmática del relicario de Santa Susana", en *Canciller Ayala*. Catálogo de exposición. Vitoria, 2007. Pp. 308-309; Wardwell, A.: "Panni tartarici eastern islamic silks woven with gold and silver (13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries)" en *Islamic art*, III. 1988-1999; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles*. Museo de la Catedral de Santiago. Santiago, 2009



**GALLARDETE DE LA NAO CAPITANA EN LA BATALLA DE LEPANTO**

Autor: Anónimo

Cronología: 1571

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de don Juan de Austria

Material: Temple sobre lino

Dimensiones: 1720 x 140 x 1 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

El 14 de agosto de 1571, el Cardenal Granvela entregaba a D. Juan de Austria, en el Puerto de Nápoles, el estandarte de la Liga Santa, en que se representaba un Calvario, así como las armas de los estados miembros de la Liga y las de D. Juan de Austria. Idéntica iconografía sería común al resto de insignias que, según las ordenanzas de galeras, lucía la nao capitana, incluido el Gallardete, sobre el que aquellas establecían: “para el gallardete de den diez y ocho varas para tres paños de á seis varas. Este se fija en un asta en el Garcés y al extremo del asta una manzana de madera”.

Finalizada la Batalla de Lepanto, en octubre de 1571, D. Juan de Austria se reservó como trofeo varias banderas, estandartes y otros objetos pertenecientes al almirante turco Alí Bajá. En señal de agradecimiento por la ayuda recibida por el Patrón de España, envió a modo de ofrenda una serie de piezas, entre las que se encontraban las referidas por Doménico Laffi en la crónica de su peregrinaje a Compostela en el año 1670, “muchas insignias, estandartes militares y pendones, y muchas cosas de guerra, como armas distintas y armaduras y muchos equipos de gran valor y mucha fama”.

El conocido como *Gallardete de Lepanto* sería el único de estos objetos que ha llegado a nuestros días. Otros trofeos traídos por D. Juan de Austria tras la batalla formaron parte de la Armería Real de Felipe II hasta que, en 1616, algunos de ellos fueron donados a la Catedral de Toledo.





El canónigo Antonio López Ferreiro refiere, en su *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, como “en 1571 fue enviado a esta Iglesia un gallardete de una de las naves cristianas que combatieron en Lepanto. La gloriosa insignia tiene unos diecisiete metros y medio de largo; y en ella se hallan pintadas las armas de las naciones que entraron en la Liga, como los Estados del Papa, España, Venecia, Saboya y las del Generalísimo D. Juan de Austria”. Así mismo, recoge el dato de que “en 5 de diciembre del mismo año se acordó, en unión con el Concejo, se celebrase una Misa solemne y una procesión de acción de gracias por tan señalada victoria. Acordose asimismo que se celebrase una Misa con vigilia por los que habían sucumbido en tan gloriosa jornada”

Se trata de un tejido de lino de 17 metros de largo decorado al temple con coloristas escenas y blasones. Comenzando la descripción por la parte superior del *Gallardete* se representa, sobre fondo de tres franjas: roja, oro y azul: un Calvario, un Trono de Gracia, el León de San Marcos (Venecia), el blasón imperial de la Casa de Austria, el Grifo (Génova), las imágenes de San Juan Evangelista, Santiago -ataviado como Peregrino- y San Juan Bautista, el escudo de Castilla y el de la Casa de Saboya. Próximo el remate de la pieza se llega a apreciar la existencia de una cartela que no ha sido posible transcribir, pero que probablemente fuera el *NON PLUS ULTRA* que aparecía, por ejemplo, al final del Estandarte del Emperador Carlos V.

Hasta la restauración llevada a cabo en la pieza en el año 2009, tradicionalmente, el *Gallardete* se colgaba sobre los primeros tramos de la nave central de la Catedral hasta la celebración de las Vísperas de la festividad del Martirio de Santiago, durante toda la Octava; para ello, el fino lino policromado que forma la pieza fue reforzado con un forro que hacía prácticamente inapreciables las escenas de la obra, recuperadas con la intervención citada.

Crespo Caamaño, C. (Ed.): *Viaje a poniente. Doménico Laffi Boloñés*. Santiago de Compostela, 1991. P. 139; Chamoso Lamas, M.: *La Catedral de Santiago de Compostela*. León, 1976; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Tomo VIII. Santiago, 1905. Pp. 428-431; Singul Lorenzo, F.: “Gallardete de la nave capitana de Lepanto. Exvoto de D. Juan de Austria”, en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición, Santiago, 1999. Pp. 478-479; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 2009; Yzquierdo Peiró, R.: *Museo Catedral de Santiago*. Santiago, 2011. Pp. 142-143; Yzquierdo Peiró, R.: “Gallardete de la Nao capitana en la Batalla de Lepanto”, en *Camiño, A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015; Zepedano y Carnero, J. M<sup>a</sup>: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica compostelana*. Lugo, 1870.

### CAPAS PLUVIALES DE SANTA ISABEL

Autor: Gonzalo de Luaces, Santiago

Cronología: 1561

Procedencia: Donación de Beltrán de Croix. Arcediano de Nendos

Material: seda e hilo de oro

Dimensiones: 150 x 280 cm aprox.

Ubicación actual: Museo Catedral

De la gran colección de vestiduras históricas que forman parte de los fondos de la Catedral, destacan especialmente las ocho capas pluviales renacentistas llamadas de *Santa Isabel*, al identificarse tradicionalmente con parte de la valiosa ofrenda realizada por Isabel de Aragón, la *Rainha Santa*, con motivo de su peregrinación a Compostela hacia el año 1325.

A partir de la inscripción del broche de una de las capas -todavía legible en la actualidad-, Fernández y Freire las identificaron, en 1885, como piezas donadas a la Catedral por “Bertrandi de Crois archedi de Nendos”, aunque cabe la posibilidad de que el Arcediano encargase al bordador una pieza para él y que luego el Cabildo, a quien debió agradar el resultado por lo que consta en la documentación, encargase el resto.

En la misma documentación del Archivo catedralicio, constan las piezas como obra del compostelano Gonzalo Luaces, el principal de los *brosladores* activos en la ciudad del Apóstol en la época, del año 1561.

Formado en el taller del bordador Fernán Díaz, que había realizado diversos encargos para la Catedral compostelana, llevará a cabo importantes trabajos textiles para diferentes lugares de Galicia y, como no, para la propia Basílica de Santiago y algunas de sus capillas, tal y como consta en la documentación conservada en el Archivo catedralicio.

Las ocho *Capas de Santa Isabel*, son un trabajo primoroso que sirve de ejemplo de las mejores vestiduras litúrgicas del siglo XVI, con una magistral combinación del bordado y el uso de tejidos ricos. Están bordadas utilizando la técnica del oro *matizado*, consistente en tender los hilos de oro de forma horizontal fijándolos a la superficie



mediante sedas de colores que los van envolviendo, con lo que se consigue matizar los brillos según se precise definiendo, con ello, la escena a representar. Por su parte, los motivos que requieren mayor nivel de detalle, se bordan *al matiz* consiguiendo un efecto pictórico que, junto con la riqueza de los materiales utilizados, constituyen auténticas joyas textiles.

En la parte frontal, se disponen en la cenefa, en cada capa, apóstoles o evangelistas, dispuestos en grupos de tres a cada lado, separados por franjas con motivos jacobeos, al igual que en la unión de ambos lados en el cuello. Los broches también se dedican a decoración jacobea: venera o Urna Apostólica, salvo en una de las piezas, donde aparece la inscripción alusiva al Arcediano de Nendos, rodeando su escudo de armas. Los capillos, por su parte, concentran, en magistrales bordados, un programa Mariano, con diferentes escenas en cada una de las Capas: El Arcángel San Gabriel, la Anunciación, María Entronizada con el Niño, La Ascensión, etc.

Actualmente, incorporadas a los fondos del Museo -con una de las capas en exposición permanente en la Sala dedicada a las artes textiles-, las piezas todavía mantienen una función ceremonial en la Catedral, con ocasión de la celebración de la solemnidad de las Vísperas del Apóstol, en que ocho canónigos, con sus cetros de plata -obra de Andrés Senra y Posse, de finales del siglo XVIII- visten las capas durante dicha ceremonia.

En 1917, Xesús Rodríguez Corredoyra, realizó un cuadro titulado *Las capas de Santa Isabel* que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, donde representa a tres canónigos compostelanos vistiendo estas capas en una procesión de la Virgen de los Ojos Grandes en la Catedral compostelana.

Aguilar Díaz, J.: "Iconografía mariana en los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Actas del congreso internacional Mariano: María signo de identidad de los pueblos cristianos*. Gibraltar, 2010 (en prensa); Aguilar Díaz, J.: "Vestiduras ricas de la colección catedralicia", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 64-81; Aguilar Díaz, J.: "El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LVIII, 124, enero-diciembre 2011. Pp. 183-196; Benito García, P.: "La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 171-177; Bouza Brey, F.: "Historia de la cofradía gremial de sastres de Santiago de Compostela", en *Compostellanum*, VII, 1962. Pp. 569-620; Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F.: *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, 1885; López Ferreiro, A.: "Bordados y bordadores de Santiago", en *Galicia Histórica*, I, 4. Santiago, 1902. Pp. 251-264; Pérez Constanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago, 1930; Pérez Rodríguez, M<sup>a</sup> A.: "O mundo pictórico de Corredoyra", en Xesús Corredoyra. Catálogo de exposición. A Coruña, 1993; Singul, F.: "Capa pluvial chamada da «Rainha Santa Isabel»", en *Santiago de Compostela, um tempo, um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 155-156; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles*. Museo de la Catedral de Santiago. Santiago, 2009; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: "Telas históricas en honor de Santiago", en *Joyas de Galicia*. Santiago, 2013. Pp. 6-11.



**CAPA DEL TERNO DE DIFUNTOS**

Autor: Hernando de Saldaña, Valladolid

Cronología: Ca. 1561

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: Seda e hilo de oro

Dimensiones: 125 x 312 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Entre las piezas renacentistas de la colección de vestiduras históricas de la Catedral compostelana, destaca, a pesar del mal estado de conservación de la tela, que no de los bordados, esta capa, único testimonio del *Terno de Difuntos* encargado por el Cabildo al bordador vallisoletano Hernando de Saldaña en el año 1561.

En la documentación que se conserva en el Archivo catedralicio, se le dan al bordador indicaciones muy concretas sobre el trabajo a desarrollar, pidiéndole en primer lugar, en el caso de la capa pluvial, que siga el modelo de lo realizado poco antes por Gonzalo de Luaces en la capa del Arcediano de Nendos. Seguidamente, dándole incluso las medidas de cada una, se le señalaban las escenas de la cenefa, todas ellas extraídas del relato de la Pasión de Cristo y en el capillo, en este caso, la Resurrección; así como los elementos decorativos, como las *retorchas* -bandas de hilo de oro para enmarcar cada una de las escenas-. Y se concluye: “han de ser toda bordada de oro luzio y relebada de hobra graciosa que tire a romano”. A continuación, se citaban las normas para la ejecución del resto de las piezas del Terno, hoy desaparecidas: casulla y dalmáticas.

En algún momento, los bordados, como era costumbre ante el deterioro de las telas por el uso, se traspasaron a otra, en vez de negra, de color morado; una decisión poco afortunado en lo que a la unidad de la pieza se refiere y a la diferencia de calidad entre bordados y tela; pero que, sin duda, permitió conservar aquellos hasta nuestros días.



La capa constituye un buen ejemplo del arte del bordado español en el renacimiento, según la tipología, tan habitual en esa época, de *bordado de imagería*.

Aguilar Díaz, J.: "El antiguo terno de difuntos de la Catedral de Santiago de Compostela, obra del bordador vallisoletano Hernando de Saldaña (1561-1563)", en *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, LXXVI. Valladolid, 2010. Pp. 127-140; Aguilar Díaz, J.: "Vestiduras ricas de la colección catedralicia", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 64-81; Aguilar Díaz, J.: "El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, LVIII, 124, enero-diciembre 2011. Pp. 183-196; Benito García, P.: "La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 171-177; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles*. Museo de la Catedral de Santiago. Santiago, 2009





**COLGADURAS BORDADAS DEL ALTAR MAYOR**

Autor: Atr. Taller florentino

Cronología: Ca. 1604

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de Felipe III y D<sup>a</sup> Margarita de Austria

Material: Seda e hilo de oro y plata

Dimensiones: 385 x 332 cm / 400 x 349 cm / 415 x 380 cm / 405 x 391 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Almacén Tesoro

Felipe III y su esposa, Margarita de Austria, tuvieron una gran devoción por el Apóstol Santiago, plasmada en documentos y legislación favorables a su Culto, así como en el deseo que manifestaron en peregrinar al Sepulcro Apostólico en varias ocasiones, de forma especial con motivo del Año Santo compostelano de 1610 y, después, en 1618.

Aunque el propio Arzobispo Maximiliano de Austria dirigió los preparativos para la visita en los primeros meses de 1610, finalmente esta no pudo tener lugar, pero los monarcas no se olvidaron de Santiago y enviaron, en su nombre, a D. Diego de Guzmán, en aquel momento Capellán Mayor y Limosnero Real.

Diego de Guzmán llega a Compostela el 7 de octubre de 1610, presentando los regalos que los monarcas habían dispuesto para el Apóstol: cuatro blandones de plata -que llegarían más tarde- y unas ricas colgaduras, estas por cuenta de la Reina; todo ello destinado para el ornato del Altar Mayor de la Catedral.

El propio D. Diego redactó una crónica de su peregrinación que se conserva, manuscrita, en la Real Academia de la Historia, de la cual publicó un resumen en 1617 dentro de un libro dedicado a glosar la figura de la Reina Margarita, fallecida en 1611. En dicho relato, D. Diego describe el momento de la entrega de las colgaduras: "La colgadura se mostró luego allí, que era de tela de plata escarchada de oro y primavera, treçientas y treinta y tantas baras que benian en piezas, y assi se ordeno allí se hiziesen seis paños de a cinco baras de cayda con que se cuelga toda la capilla mayor, vn dosel, vn frontal para el altar del Glorioso Apostol y vn paño para detrás del Santo, todo esto se corto en mi presencia este dia", así como la agradecida respuesta del Arzobispo a los Reyes.



Las citadas telas aparecen registradas en inventarios catedralicios hasta mediados del siglo XVIII, momento en el que posiblemente, por su estado de conservación, se retirarían del uso y se reaprovecharían parcialmente en otros menesteres, retirándoles, por ejemplo, los hilos de oro y plata o realizando con fragmentos otras piezas ceremoniales. No obstante, en el cuarto del Tesoro, habilitado como almacén textil de la Catedral, se conservan cuatro grandes colgaduras ricas que, en su decoración a base de arquitecturas con decoración vegetal, cornucopias y macetas de flores, todo ello en ricos colores y trabajo de gran calidad, coinciden con las descripciones existentes de las entregadas en nombre de la Reina en 1610. De ahí que Vázquez Castro proponga la identificación de estas telas prácticamente desconocidas como las referidas; sus medidas, adecuadas al revestimiento del perímetro de la Capilla Mayor y muy similares a las colgaduras que regaló, años después, Felipe IV para idéntica finalidad y que también se conservan en los fondos del Museo, parecen confirmar esta posibilidad.

Sobre el lugar de realización de estas colgaduras, parece clara su procedencia italiana, hecho que se ve reforzado por la propia crónica de D. Diego de Guzmán, en la edición impresa de 1617, al afirmar, refiriéndose a las telas “que es cierto de las mas preciosas que han venido a España, texida en Florencia”. Posiblemente, se trate de las ricas telas que Fernando I de Médici, Gran Duque de Toscana, envió a la Reina en 1604, recogido en los inventarios florentinos del siguiente modo: “Per la Regina habiamo dato ordine di far tessere uno di più belli drappi per un letto che mai più sia stato fatto in Fiorenza, con oro et argento separatamente e con mostra di frutti e fiori come se fusse ricamato”.

Goldberg, E.: “State gifts from the Medici to the Court of Philip III. The Relazione segreta of Orazio della Rena”, en Colomer, J. J. (Dir.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003. Pp. 1155-133; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907; López, R. J.: “Donaciones regias a la Catedral de Santiago en la Edad Moderna”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 135-152; Requejo Gómez, O.: “Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 175-189; Vázquez Castro, J.: *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán. Diario inédito de 1610. Edición y estudio*. Santiago, 2015 .

## COLGADURAS BORDADAS DEL ALTAR MAYOR

Autor: Atr. Taller napolitano

Cronología: Ca. 1655

Procedencia: Ofrenda al Santo Apóstol de Felipe IV

Material: Lino y lana; Seda e hilo de oro bordados y pintura a la aguada

Dimensiones: *Aetas Aurea*: 319 x 405 cm / *Aetas Argentea*: 405 x 418 cm /

*Baldaqüino con maceta de flores*: 319 x 319 cm / *Fragmento de baldaqüino y árbol*:

397 x 88 cm / *Baldaqüino con columnas*: 342 x 224 cm / *Baldaqüino con columnas*:

405 x 228 cm / *Aetas Aenea*: 392 x 405 cm / *Aetas Ferrea*: 395 x 415 cm / *Perseo*

*Disturbato*: 398 x 411 cm / *Baldaqüino con árbol*: 400 x 230 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Almacén Tesoro

El Museo Catedral conserva una serie de diez colgaduras que integraban, con otros elementos, la donación que el deán de la Catedral de Toledo, don Luis Fernández Portocarrero, sumiller de cortina de Su Majestad, entregó, en nombre de Felipe IV, al cabildo compostelano en 1655.

López Ferreiro narra, a partir de las actas capitulares de ese año, como: “en Cabildo de 9 de junio de 1655, entró el Sr. Don Luis Fernández de Portocarrero, Sumiller de Cortina de S. M. y Deán de Toledo, y habiéndose sentado á la izquierda del Deán de Santiago -á ambos se le había puesto a los pies una almohada de terciopelo carmesí- exhibió una carta del Rey y manifestó que venía en su nombre a presentar varias ofrendas al Santo Apóstol en este año de Jubileo, que S. M. quería ganar personalmente, pero que no se lo permitían sus graves ocupaciones”.

El Libro 31 de Actas Capitulares, conservado en el Archivo de la Catedral, recoge el hecho de la siguiente manera: “Entregó seis paños de colgadura, con sus columnas y, en los claros, sus jarros de flores sobre pilastras, todo matizado; vn dosel





con tres piezas de cenefas y su respaldo, todo matizado; vna coluna que uenía aparte, echura de los mismos paños; diez y seis panos para almohadas, del mismo labor (...)"

Un día después, el 10 de junio de 1655, las piezas se colgaron engalanando la Capilla Mayor de la Catedral compostelana, pendiente en aquel entonces de los trabajos que la harían barroca de la mano de Vega y Verdugo. Al día siguiente, el Cabildo catedralicio escribía a Felipe IV para agradecerle el presente, documento que consta, igualmente, en las Actas Capitulares que se conservan en el Archivo de la Catedral.

Precisamente, en la ubicación de las colgaduras en una Capilla Mayor -en la que se preparaba una importante intervención que iba a llenar de barroco el espacio principal de la Basílica Jacobea-, se encuentra uno de sus principales elementos de interés en cuanto a la influencia que, las columnas salomónicas y cestos de frutas que aparecen en ellas e, incluso, los baldaquinos romanos de algunas, pudieron haber tenido en Vega y Verdugo y sus artistas para, como finalmente hicieron, cubrir la Capilla Mayor con un tabernáculo rodeado por columnas salomónicas doradas y cestas de frutas, elementos más que repetidos en las fotografías de millones de turistas y peregrinos jacobeos en la actualidad.

El que fue Deán de la Catedral, D. Salustiano Portela Pazos, en su estudio de las colecciones de tapices de la Catedral compostelana hace referencia a esta serie: "consérvanse además algunos reposteros y otras muchas colgaduras antiguas, entre las cuales descuellan -y tengo para mí que son los mejores paños de toda la colección- las diez que regaló Felipe IV, de procedencia, al parecer italiana, y de técnica extraordinariamente curiosa y complicada, con pintura a la aguada y bordados y retrepados de seda y oro".

Entre las diez piezas que componen la serie, cabe destacarse un grupo de cinco colgaduras, que rondan, cada una, los cuatro por cuatro metros, en las que se representa, en cada caso, un baldaquino sostenido por cuatro columnas salomónicas en las que se enredan pámpanos y flores; en ellas se desarrolla un programa iconográfico basado en *Las Metamorfosis* de Ovidio: la que cuenta con la leyenda *AETAS AUREA* y un grupo de *putti* danzando en coro hace referencia a la edad de la inocencia, de la felicidad y el paraíso. La que presenta *AETAS ARGENTEA* y cuatro personajes bailando, las cuatro estaciones del año. *AETAS AENEA*, que representa artesanos trabajando con instrumentos de bronce hace referencia a la edad del trabajo y de la civilización. *AETAS FERREA*, donde aparecen hombres luchando con armas de hierro y una mujer huyendo alude a la edad de la guerra. Por fin, en una quinta se representa uno de los trabajos de Perseo y se aludiría a la Edad de los Héroes; en ella se lee *PERSEO DISTURBATO*

y aparece el momento en que durante las bodas de Perseo y Andrómeda se presenta Fineo, tío de ésta y su prometido, para impedirla.

Chamoso Lamas, M.: "El altar del Apóstol en la Catedral de Santiago (su valor representativo y artístico)", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Orense*. 1937; Díaz Platas, M<sup>o</sup> F.: *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*. Santiago, 2000; Herrero Carretero, C.: "Alegoría del género humano y gobierno del mundo. La colgadura bordada de los Siete Planetas de Felipe II", en Checa Cremades, F. y García García, B. J. (Eds.): *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid, 2011. Pp. 405-420; López, R. J.: "Donaciones regias a la Catedral de Santiago en la Edad Moderna", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 135-152; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. IX. Santiago, 1907; Otero Túniz, R.: "Las primeras columnas salomónicas de España", en *Boletín de la Universidad compostelana*, 63. Santiago, 1955. Pp. 335-344; Portela Pazos, S.: "Riquezas artísticas en la Basílica compostelana. Tapices", en *Ultreya*, 17. 1920; Portela Pazos de Probén, S.: "Colección de tapices y colgaduras antiguas de la Catedral de Santiago", en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, 1927. Pp. 121-126; Requejo Gómez, O.: "Ofrendas reales a Santiago. De la piedad al rito", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 175-189; Rosende Valdés, A. A.: "A mayor gloria del Señor Santiago. El baldaquino de la Catedral compostelana", en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*. Santiago, 1996. Pp. 485-534; Sánchez Amores, J.: "Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1985. Pp. 177-193; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, 2 vols. Sada, 1998; Taín Guzmán, M.: "Las colgaduras de Felipe IV", en *Santiago, la Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 496-499; Taín Guzmán, M.: "Fuentes romanas gráficas y literarias. Del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago", en *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, abril-junio. 2006. Pp. 139-155; Tormó y Monzó, E.: "Las tapicerías de la corona y de otras colecciones españolas", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIV, 155. 1906. Pp. 30-35; Vignau, D. V.: "La colgadura del convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Madrid", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 3<sup>a</sup> época, IV. 1900. Pp. 32-48; Ward Perkins, J. B.: "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", en *Journal of Roman Studies*, XLII. 1952; pp. 21-33; Yzquierdo Peiró, R.: "Serie de colgaduras napolitanas donadas a la Catedral de Santiago por Felipe IV", en *Santiago y la monarquía de España (1504-1788)*. Catálogo de exposición. Santiago, 2004. Pp. 330-333; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles. Museo de la Catedral de Santiago*. Santiago, 2009; Yzquierdo Peiró, R.: "Las colecciones de arte de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Santiago, punto de encuentro*. Catálogo de exposición. Santiago, 2010. Pp. 33-41; Yzquierdo Peiró, R.: "Columnas salomónicas", en *Domus Iacobi. La historia de la Catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. Pp. 98-99; Yzquierdo Peiró, R.: "Telas históricas en honor de Santiago", en *Joyas de Galicia*. Santiago, 2013. Pp. 6-11.





**TERNO DE CORPUS CHRISTI**

Cronología: Finales del siglo XVIII - Principios del siglo XIX

Procedencia: Legado de D. Pedro de Acuña y Malvar

Material: Seda e hilo de oro

Dimensiones: Capa pluvial: 135 x 320 x 2 cm / Paño de hombros: 55 x 240 x 2 cm

/ Dalmáticas: 113 x 100 x 2 cm / Casulla: 100 x 54 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Pocos son los ternos completos que se conservan en la colección de vestiduras históricas de la Catedral; entre los más destacados, se encuentra el llamado *Terno de Corpus*, por ser, aun hoy en día, utilizado en las celebraciones de dicha festividad, así como en las principales solemnidades que se celebran en la misma. Quizás debido a ese frecuente uso, los excepcionales bordados de oro con que cuentan estas piezas, fueron traspasados a un nuevo tejido que, a juicio de Pilar Benito, desmerece la especial calidad de los bordados. Esta fue una práctica habitual para salvar los bordados importantes cuando las telas se deterioraban por el uso y, con ella, al menos, se han salvado estos.

El conjunto, y así consta bajo el capillo de la *Capa pluvial*, perteneció a D. Pedro Acuña (1755-1814), sobrino del Arzobispo Fr. Sebastián Malvar y Pinto, canónigo en la Catedral compostelana e importante político de la época, ocupando, entre otros cargos, el de Secretario de Estado de Justicia entre los años 1792 y 1794. A su muerte, en 1814, Acuña realizó un importantísimo legado artístico a la Catedral compostelana, incluyendo su gran colección de tapices, rica biblioteca y este terno realizado, probablemente, en los mejores talleres toledanos de la época, si bien el traslado de los bordados a un nuevo fondo provocó la pérdida de su posible marca.

Todas las piezas presentan una rica decoración realizada en bordado en realce a base de oro sobre fondo blanco, con motivos vegetales de carácter neoclásico y protagonismo absoluto de la simbología



jacobeas: Sepulcro Apostólico, Estrella, Veneras cruzadas por bordones y Cruz de Santiago.

Benito García, P.: "La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Santiago", en *Santiago, la Esperanza*. Palacio de Gelmírez. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 171-177; Yzquierdo Peiró, R.: *El Gallardete de Lepanto y la colección de Artes Textiles*. Museo de la Catedral de Santiago. Santiago, 2009; Yzquierdo Peiró, R.: "Telas históricas en honor de Santiago", en *Joyas de Galicia*. Santiago, 2013. Pp. 6-11.



## 5.7 NUMISMÁTICA





## COLECCIÓN DE MONEDAS PROCEDENTES DE LA EXCAVACIÓN DEL EDÍCULO APOSTÓLICO

Autor: Varias cecas

Cronología: Ss. X-XII y S. XVI

Procedencia: Excavación arqueológica

Material: vellón y plata

Ubicación actual: Museo Catedral. Almacén

El hallazgo de objetos numismáticos en las distintas excavaciones arqueológicas realizadas en la Catedral desde las últimas décadas del siglo XIX ha tenido gran importancia a la hora de dar cuenta del auge de las peregrinaciones a Santiago en la Edad Media, la procedencia de los peregrinos, su vida y actividades a lo largo del Camino o el desarrollo de unas importantes relaciones comerciales que vehicularon Europa en torno al propio Camino de Santiago.

Entre los fondos que integran la colección numismática de la Catedral, destaca un conjunto de

24 monedas halladas en 1878 con ocasión de la excavación realizada en el entorno del Sepulcro Apostólico –que iba a permitir el redescubrimiento del mismo- por los canónigos López Ferreiro y Labín Cabello. De dicho conjunto, salvo una pieza, una moneda de vellón de Felipe II que, curiosamente, es la que presenta un peor estado de conservación; todas las demás pertenecen a un período inicial de auge de las peregrinaciones a Compostela, entre los años finales del siglo X y el siglo XII.

Estas 23 monedas se dividen a su vez, atendiendo a su procedencia, en tres grupos. El más numeroso es el formado por un conjunto de 15 monedas de diversas



cecas del sur y oeste de Francia: Poitou, Le Puy, Tolosa, Narbona, Albi y Arlés; la mayor parte de ellas del siglo XI y principios del XII.

En segundo lugar, se encuentran dos monedas de Al-Andalus: un Dirham de Al-Hacquen II y otro de Hixem II, piezas ambas de los últimos años del califato, a fines del siglo X: 975 y 999 respectivamente, si bien son piezas que en la siguiente centuria mantuvieron un gran uso en el sur de la península Ibérica.

Finalmente, el tercer grupo es el formado por seis monedas toledanas de Alfonso VI de Castilla y León, conquistador de dicha ciudad castellana en 1085 e iniciador de las obras de la Catedral de Santiago unos años antes.

Balaguer, A. M<sup>a</sup>: "Método de análisis de la evidencia y los hallazgos numismáticos, el Camino de Santiago", en *Gaceta numismática*, 15. 1994. Pp. 19-36; Guerra Campos, J.: "El sepulcro de Santiago", en *La Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1977; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. T. II. Santiago, 1899; Navascués, J. M<sup>a</sup> de: "Hallazgos monetarios en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Numario Hispánico*, VII, 14. Pp. 195-197; Suárez Otero, J.: "La moneda en el edículo apostólico de la Catedral de Santiago", en *Santiago, Camiño de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 275-278; Suárez Otero, J.: "La moneda de Alfonso VI en la Catedral de Santiago", en *Numisma*, 235, 1994. Pp. 47-59; Suárez Otero, J.: "Compostela en el siglo IX: ¿La resurrección de una ciudad?", en *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Catálogo de exposición. Santiago, 1997. Pp. 77-101; Suárez Otero, J.: "Apuntes sobre peregrinación jacobea y circulación monetaria en la Galicia Medieval", en *Numisma*, 248. 2004. Pp. 23-48; Suárez Otero, J.: "Moneda, peregrinación y comercio. Una nueva perspectiva del Camino de Santiago en la Edad Media", en *VIII Memorial Filgueira Valverde*. Pontevedra, 2009. Pp. 81-114; Yzquierdo Peiró, R.: "El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño. A Orixe", en *Camiño. A Orixe*. Catálogo de exposición. Santiago, 2015.

## COLECCIÓN DE MONEDAS MEDIEVALES HALLADAS EN LAS EXCAVACIONES DE LA CATEDRAL

Autor: Varias cecas

Cronología: Siglos XI - XII

Procedencia: Excavación arqueológica en la Catedral

Material: Vellón y plata

Ubicación actual: Museo Catedral. Almacén

Las distintas excavaciones arqueológicas desarrolladas en la Catedral de Santiago desde los últimos años del siglo XIX hasta los primeros años del XXI, tuvieron importancia en la recuperación de piezas y en el avance en el conocimiento de la historia de la Basílica jacobea desde sus orígenes. Muy especialmente, deben citarse las excavaciones realizadas entre 1946 y 1959 bajo la dirección de Manuel Chamoso Lamas, fundamentales para el conocimiento de la Catedral y que dieron como resultado la recuperación de importantes restos arqueológicos, piezas y monedas de época medieval y moderna que pasaron a enriquecer las colecciones artísticas de la Catedral.

La presencia de monedas de diferentes épocas se justifica por una doble vía: en primer lugar por el auge de las peregrinaciones y la vida cotidiana en la propia Catedral y su entorno; y en segundo lugar, por los continuos trabajos de remodelación, ampliación o nuevas construcciones que se llevan a cabo en la Basílica jacobea a lo largo de los siglos, generándose diferentes estratos arqueológicos en los cuales han ido apareciendo estas monedas.





Dentro de esta colección numismática, puede citarse un conjunto de monedas medievales aparecido en las excavaciones de la Basílica de mediados del siglo XX y en la del Claustro de los años 90 de dicha centuria; fechadas entre los siglos XI y XII, en el momento de la construcción de la Catedral medieval, con presencia mayoritaria de monedas españolas de los reinados de Alfonso VI de Castilla y León, doña Urraca, Alfonso IX de León, Sancho Ramírez de Aragón y Alfonso I de Aragón. También hay varios ejemplos de moneda francesa: Carcasona, Le Puy, Poitou, Megueil, Bearne y Felipe II de Francia; y un Dinero de Lucca (Italia).

Entre finales del siglo XII y el XIV hay menor número de piezas aparecidas en las excavaciones, formándose a continuación un nuevo conjunto bajomedieval y otro de moneda moderna europea que también forman parte de la colección numismática catedralicia.

Balaguer, A. M<sup>a</sup>: "Método de análisis de la evidencia y los hallazgos numismáticos, el Camino de Santiago", en *Gaceta numismática*, 15. 1994. Pp. 19-36; Chamoso Lamas, M.: "Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Compostellanum*, I, 4. 1956. Pp. 275-328; Guerra Campos, J.: *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago, 1982; Navascués, J. M<sup>a</sup> de: "Hallazgos monetarios en la Catedral de Santiago de Compostela", en *Numario Hispánico*, VII, 14. Pp. 195-197; Suárez Otero, J.: "Conjunto de monedas medievales aparecidas en las excavaciones de la Catedral de Santiago", en *Santiago, Camino de Europa*. Catálogo de exposición. Santiago, 1993. Pp. 279-283; Suárez Otero, J.: "Arqueología y peregrinación. La moneda y la peregrinación marítima", en Almazán, V. (Ed.): *Actas del II congreso internacional de estudios jacobeos: las rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela*. Santiago, 1998. Pp. 196-218; Suárez Otero, J.: "La Catedral de Santiago de Compostela: Cien años de arqueología", en *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 14. Aguilar de Campoo, 1999. Pp. 39-71; Suárez Otero, J.: "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago", en *Santiago y los caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*. Catálogo de exposición. Santiago-Ourense-Ferrol, 1999. Pp. 71-80; Suárez Otero, J.: "Colecção de numismática medieval e moderna portuguesa", en *Santiago de Compostela, um tempo, um lugar*. Catálogo de exposición. Oporto, 2001. Pp. 153-154; Suárez Otero, J.: "Apuntes sobre peregrinación jacobea y circulación monetaria en la Galicia Medieval", en *Numisma*, 248. 2004. Pp. 23-48; Suárez Otero, J.: "Moneda, peregrinación y comercio. Una nueva perspectiva del Camino de Santiago en la Edad Media", en *VIII Memorial Filgueira Valverde*. Pontevedra, 2009. Pp. 81-114.

**TESORILLO DE SANTIAGO ALFEO**

Autor: Varias cecas

Cronología: Finales del siglo XIII- S. XIV

Procedencia: Busto relicario de Santiago Alfeo

Material: vellón y plata

Ubicación actual: Museo Catedral. Almacén

En el año 1332, el Arzobispo D. Berenguel de Landoria encargaba al platero compostelano Rodrigo Eáns la realización de un busto-relicario para albergar la Cabeza de Santiago el Menor, venerada en Compostela desde tiempos del Arzobispo Gelmírez. Medio siglo después, en tiempos del Arzobispo García de Manrique, se incorporaban al relicario diversas gemas donadas por este, motivo por el cual, enriquecida de forma considerable la pieza, se comenzó a evitar el acercamiento directo de los fieles con ella, alejándola, también, de ofrendas

directas de peregrinación vinculadas a la devoción del otro Apóstol de Compostela.

Al período descrito se correspondería la incorporación de un conjunto numismático que se conservó en el interior del relicario hasta finales del siglo XX, formado por 12 monedas, algunas de ellas en mal estado, lo que dificulta su identificación, de finales del siglo XIII y los dos primeros tercios del siglo XIV.

Siete de las piezas pertenecen a cecas de la monarquía hispánica, correspondiendo, en orden cronológico, a los reinados de Fernando IV, Alfonso XI, Enrique II -dos piezas- de Castilla y León; y Carlos II de Navarra.

El segundo grupo está relacionado con las peregrinaciones marítimas a Compostela procedentes de países del norte de Europa, con dos piezas del reinado de





Eduardo III de Inglaterra, otra del Arzobispado de Utrecht y dos monedas vinculadas al mundo nórdico-báltico pendientes de identificar

Suárez Otero, J.: "Arqueología y peregrinación. La moneda y la peregrinación marítima", en Almazán, V. (Ed.): *Actas del II congreso internacional de estudios jacobeos: las rutas atlánticas de peregrinación a Santiago de Compostela*. Santiago, 1998. Pp. 196-218; Suárez Otero, J.: "Numismática europea bajomedieval en Compostela", en *Santiago, La Esperanza. Palacio de Gelmírez*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 648-651; Suárez Otero, J.: "Apuntes sobre peregrinación jacobea y circulación monetaria en la Galicia Medieval", en *Numisma*, 248. 2004. Pp. 23-48; Suárez Otero, J.: "Moneda, peregrinación y comercio. Una nueva perspectiva del Camino de Santiago en la Edad Media", en *VIII Memorial Filgueira Valverde*. Pontevedra, 2009. Pp. 81-114.



**MONEDA CONMEMORATIVA AÑO SANTO COMPOSTELANO**

Autor: E. Mayer Méndez. Santiago

Cronología: 1964

Procedencia: Encargo del Cabildo

Material: bronce

Dimensiones: 7 x 7 cm

Ubicación actual: Museo Catedral

Se trata de una pieza realizada por encargo del Cabildo catedralicio para conmemorar la celebración del Año Santo compostelano de 1965, estableciéndose, para la selección de las escenas de sus dos caras, una colaboración entre el autor, tercera generación de una saga de orfebres que todavía pervive en la actualidad y que tuvo un importante papel en el siglo XX en la recuperación de tradiciones artesanales de Compostela; y un grupo de intelectuales próximos al Capítulo de la Catedral.

Para el anverso de la moneda se seleccionó una reinterpretación del modelo mateano de Santiago sedente iniciado con la imagen que preside el Altar Mayor, flanqueado por la inscripción "SANT IAGO APOS TOL". En el reverso, con un fuerte sentido narrativo y realista no carente de costumbrismo, siguiendo la propia experiencia de contemplación de la ceremonia, así como grabados de celebraciones en la Catedral, se representa la Apertura de la Puerta Santa, el momento concreto en que la comitiva religiosa, encabezada por el Arzobispo, llega a la puerta tapiada y el prelado procede a golpearla con el mazo ceremonial para que esta se abra al paso de los peregrinos. En el borde, levemente rebajado respecto al volumen del relieve principal, se dispone la inscripción "AÑO SANTO COMPOSTELANO MCMLXV".

Se realizó, de esta obra, una tirada limitada y numerada, de la que el ejemplar perteneciente a los fondos del Museo tiene el número 0115.



Barral Iglesias, A.: "El museo y el tesoro", en VV. AA. *La catedral de Santiago de Compostela*, Laracha, 1993. Pp. 460-535; Barral Iglesias, A.: "La orfebrería en el siglo XX", en *Galicia, 1900-1990. Galicia Terra Única*. Catálogo de exposición. Ferrol, 1997. Pp. 237-240; Barral Iglesias, A.: "Las artes suntuarias compostelanas en el siglo XIX", en *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo de exposición. Santiago, 1998. Pp. 389-409; González Millán, A. J.: "Medalla conmemorativa do Ano Santo", en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico*. Catálogo de exposición. Santiago, 1999. Pp. 258-259.



